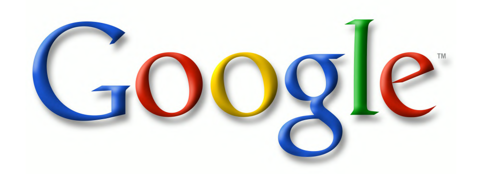
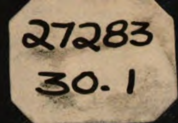






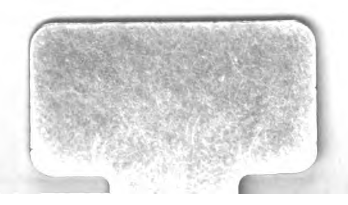






ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV. ANG.
SIGILLVM ECCLESIAE ET
VE RI TAS





# MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

# ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

---

XXXIX.

## DAS MÄRCHEN VON AMOR UND PSYCHE IN SEINEM FORTLEBEN IN DER FRANZÖS., ITAL. UND SPAN. LITERATUR BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1907.

# DAS MÄRCHEN

VON

# AMOR UND PSYCHE

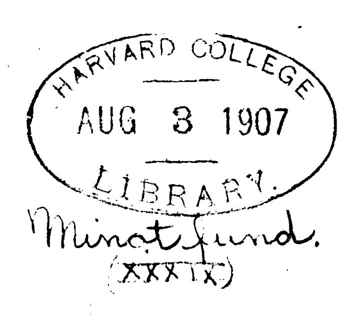
IN

SEINEM FORTLEBEN IN DER FRANZÖSISCHEN, ITALIENISCHEN UND SPANISCHEN LITERATUR BIS ZUM 18. JAHRHUNDERT

VON

DR. BALTHASAR STUMFALL.

LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG NACHF.
(GEORG BÖHME).
1907.


HARVARD COLLEGE
AUG 3 1907
LIBRARY.
Minot fund.
(XXXIX)

Seinem hochverehrten Lehrer

**Herrn Professor Dr. Breymann**

in

dankbarer Gesinnung

gewidmet.

# Inhalt.

# Benützte Literatur.

Antonio, Nicolás: Bibliotheca hispana nova etc. Matriti. 1783—88. 2 Bde. Fol.

L. Apulei Fabula de Psyche et Cupidine. Praefatus atque interpretatus est J. W. Beck. Groningae. 1902. 8°.

Apuleius: Amor und Psyche. Ein Märchen. Herausgegeben und erklärt von Friedrich Norden. (Meisterwerke der Griechen und Römer in kommentierten Ausgaben. VI.) Leipzig u. Berlin. 1903. 2 Bändchen. 8°.

Baumeister, A.: Denkmäler des klassischen Altertums. München u. Leipzig. 1884—88. 3 Bde. 4°.

Basile, Giambattista: Der Pentamerone oder das Märchen aller Märchen. Aus dem Neapolitanischen übertragen von F. Liebrecht. Breslau. 1846. 2 Bde. 8°.

Becker, Phil. Aug.: Geschichte der Spanischen Literatur. Straßburg. 1904. 8°.

Bensserade, Monsieur de: Œuvres. Paris. 1689. 8°.

Berkum, A. v.: De middelnederlandsche bewerking van den Parthonopeusroman etc. Diss. Groningen. 1897. 8°. Cf. LBl. 1898, p. 61; Ro. XXVI, 574; Grö. Z. XXII, 543.

— —: Parthonopeus van Bloys. Op nieuw uitgegeven. In: Bibliotheek van middelnederlandsche letterkunde. Groningen. 1897 (achtenvijftigste aflevering) u. 1898 (tweeensestigste aflevering). 8°.

Blümner, H.: Das Märchen von Amor und Psyche in der deutschen Dichtkunst. Neue Jahrbücher f. d. kl. A. 1903. Bd. VI. 8°.

Boccatius, Joannes: De genealogia deorum gentilium libri XV. Venetiis. 1472. Fol. (Unpaginiert.)

Breymann, H.: Calderon-Studien. I. Teil: Die Calderon-Literatur. Eine bibliographisch-kritische Übersicht. München u. Berlin. 1905. 8°.

Brockhaus, H.: Kathā Sarit Sāgara. Die Märchensammlung des Sri Somadeva Bhatta aus Kaschmir. (Sanskrit u. deutsch herausgegeb.) Leipzig. 1839—66. 8°.

Bruni, Antonio: Epistole Eroiche. Posie. Libri due. In Venetia. 1678. 8°.

Calderon de la Barca, D. P.: Comedias. Coleccion mas completa que todas las anteriores, hecha é ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid. 1848—50. 4 Bde. gr. 8°.

— —: Autos sacramentales, alegoricos y historiales que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier. Madrid. 1717. 6 Bde. 8°.

Chiabrera, Gabriello: Rime. In Roma. 1718. 3 Bde. 8°.

Chouquet, G.: Histoire de la musique dramatique en France. Paris. 1873. 8°.

Clément (F.) et Larousse, P.: Dictionnaire lyrique ou Histoire des Opéras. Paris. s. a. 8°.

Collignon, M.: Essai sur les monuments grecs et rom. relatifs au mythe de Psyché. Paris. 1877. 8°.

Conton, Luigi: Amore nella letteratura e nelle arti figurative degli antichi. Adria. 1902. 8°.

Conze, A.: De Psyches imaginibus quibusdam. (Diss.). Berlin. 1855. 8°.

Crapelet, G. A.: Partonopeus de Blois, publié pour la première fois, etc. Paris. 1834. 2 Bde. 8°.

Dassori, Carlo: Opere e Operisti. Dizionario lirico universale (1541—1902). Genova. 1903. 8°.

Dietze, J.: Zum Märchen von Amor und Psyche. In: Philologus, Ztschr. f. d. klass. Altertum. Bd. 59 (1900). p. 136 ff.

Dunlop, John Colin: History of Prose Fiction. London. 1896. 8°.

Elster, J. Ch.: Die Fabel von Amor und Psyche nach Apuleius, lat. u. deutsch metrisch bearbeitet. Leipzig. 1854. 8⁰.

Erdmann, Hugo: Molières Psyché etc. Diss. (Königsberg). Insterburg. 1892. 8⁰.

Fournel, V.: Les contemporains de Molière. Paris. 1866. 8⁰.

Fracastorii Hieronymi Veronensis Opera. Lugduni. 1591. 8⁰.

Friedländer, L.: Dissertatio, qua fabula Apuleiana de Psyche et Cupidine cum fabulis cognatis comparatur. Regimonti. 1860. 4⁰.

— —: Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms. Leipzig. 1873. 3 Bde. 8⁰.

Furtwängler, A., in: Roscher's Lex. d. griech. u. röm. Mythol. 1884. I. (vgl. Eros; daselbst weitere Lit.-Ang.).

Gabrielli, Diamante: Psiche, Tragicomedia rappresentata in musica. Mantova. 1649. 8⁰.

Galeotto dal Carretto: Noze (sic!) de Psyche et Cupidine celebrate per lo magnifico Marchese — — —. Poeta in lingua Tosca non uulgare. Impresso in Milano MDXX. adi. XXVI. Maii. 8⁰.

—: Tempio de Amore. Venetia. 1524. 12⁰.

Gaspary, A.: Gesch. d. Ital. Litt. Berlin. 1885—88. 2 Bde. 8⁰.

Gröber, G.: Frz. Litt., im Grundr. d. rom. Philol. II, 1. Abt., p. 585.

Gubernatis, A. de: Storia universale della letteratura. Milano. 1883. 18 Bde. 8⁰. Cf. Bd. VII, 255 ff.

Günthner, E.: Calderon u. seine Werke. Freiburg. i. B. 1888. 2 Bde. 8⁰.

Heinrici, G.: Zur Geschichte der Psyche etc., in: Preuß. Jahrb. 1897. Dez. p. 390—418.

Kawczyński, M.: Ist Apuleius im Mittelalter bekannt gewesen?, in: Bausteine zur rom. Philol. Festgabe für Mussafia. Halle a. S. 1905. 8⁰.

— —: Parténopeus de Blois, poemat francuski etc. Krakau. 1901. 8⁰. Cf. LBl. 1902, XXIII, 28 ff. u. Förster's Cligès (große Ausg.) p. 339.

— —: Huon de Bordeaux, in: Bull. Ac. d. Sciences de

Cracovie. 1902. p. 139—149. Cf. LBl. 1904. Sp. 107. Ro. 1903, XXXII, 478.

Keller, A. v.: Altfranz. Sagen. Heilbronn. 1882[3]. 8°.

Klein, J. L.: Geschichte des italienischen Dramas. Leipzig. 1866—68. 4 Bde. 8°.

— —: Geschichte des spanischen Dramas. Leipzig. 1871—75. 5 Bde. 8°.

Kölbing, E.: Über die verschiedenen Gestaltungen der Partenopeus-Sage, in: Bartsch, Germ. Stud. Wien. 1875. II, 55 ff.

— —: Beiträge zur vergleichenden Geschichte der romant. Poesie und Prosa des Mittelalters. Breslau. 1876. 8°.

Kürschner, J.: Deutsche National-Litteratur. Berlin u. Stuttgart. 1889. Bd. 147. 8°.

La Fontaine: Œuvres complètes, p. p. L. Moland. Paris. 1872—75. 7 Bde. 8°.

—: Œuvres, p. p. H. Regnier. (Grands Écriv. d. l. Fr.) Paris. 1884—93. 11 Bde. 8°.

Latour, Antoine de: Psyché en Espagne. Paris. 1879. 8°.

Leyen, Fr. G. von der: Zur Entstehung des Märchens, in: Herrigs Archiv für d. Stud. d. n. Spr. CXV, 18 ff.

Liebrecht, F.: Amor und Psyche — Zeus und Semele — Purūravas und Urvaçī, in: Kuhn's Ztschr. f. vergl. Sprachforschung. Band XVII. (1868.)

Lippi, Lorenzo (Perlone Zipoli): Il Malmantile Racquistato. Colle note di Puccio Lamoni (e d'altri). In Firenze. 1688. gr. 8°. In Venetia. 1748. 4°. In Firenze. 1750. 2 Bde. gr. 8°.

Look, Heinrich van: Der Partenopier Konrads von Würzburg und der Partenopeus von Blois. Diss. (Straßburg). Goch. 1881. 8°.

Lorinser, Franz: Don Pedro Calderon's de la Barca geistl. Festspiele. In deutscher Übersetzung mit erklärendem Commentar und einer Einleitung über die Bedeutung und den Wert dieser Dichtungen. Regensburg. 1882—87[2]. 18 Bde. 8°.

Lucas, M. Hippolyte: Histoire philosophique et littéraire

du Théâtre Français depuis son origine jusqu'à nos jours. Paris. 1863. 3 Bde. 8⁰.

Marino: L'Adone del Cavalier —. Poema. In Parigi. 1623. Fol.

Martell, Daniel Ernest: The Dramas of Don Antonio de Solís y Rivadeneyra. Diss. Philadelphia. (International Printing Co.). 1902. 8⁰.

Martianus Capella. Franciscus Eyssenhardt rec. Lipsiae. 1866. 8⁰.

Maßmann, H. F.: Partenopeus und Melior. Altfrz. Ged. d. 13. Jahrh. etc. Berlin. 1847. 8⁰.

Menestrier, P.: Des ballets anciens et modernes. Paris. 1682. 8⁰.

Menghini, Mario: Scelta di Curiosità Letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII. Dispensa CCXXXIV. In Bologna. 1889. 8⁰.

Mercadanti, Christoforo: Psiche, Tragicomedia. In Viterbo. 1619. 8⁰.

Meyer, Gustav: Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde. Straßburg. 1885—93. 2 Bde. 8⁰. I, 145—277, bes. 195—207.

Moland, L.: Molière, sa vie et ses ouvrages. Paris. 1885. 8⁰.

— —: Molière et la comédie italienne. Paris. 1867. 8⁰.

Molière: Œuvres complètes, p. p. L. Moland. Paris. 1863—64. 7 Bde. 8⁰.

—: Œuvres, p. p. Despois et Mesnard (Grands Écriv. d. l. Fr.). Paris. 1873—93. 11 Bde. 8⁰.

Monceaux, P.: Apulée magicien. Histoire d'une légende Africaine, in: Revue des deux Mondes. (1888.) 85. p. 571 ff.

Pasch, Konrad: Ausgewählte Schauspiele. Zum ersten Male aus dem Span. übersetzt etc. Freiburg i. B. 1891 ff. 7 Bändchen. 8⁰.

Pauly: Realencyclopädie der klass. Altertumswissenschaft. Stuttgart. 1862 (I. a.) 8⁰.

Poggii Florentini Oratoris clarissimi Opera. Argent. 1513. 2 Bde. Fol.

Poggio, Francesco di: La Psiche. Dramma musicale. Lucca. 1654. 8⁰.

Preller, L.: Griechische Mythologie. Berlin. 1887. (4. Aufl. bes. v. C. Robert). 8°.

Primer, P.: De Cupidine et Psyche. (Diss.). Breslau. 1875. 8°.

Recueil des Opéras représentés par l'Académie Royale de Musique à la Haye. 1726. 8°.

Reimann, A.: Des Apulejus Märchen von Amor und Psyche in der franz. Litteratur des XVII. Jahrhunderts. Gymn.-Progr. Wohlau. 1885. 4°.

Sauaro di Mileto: La Psiche deificata dell Archidiacono — — —. In Bologna. 1668. 8°.

Schack, Ad. Frh. v.: Geschichte der dramatischen Lit. u. Kunst in Spanien. Frankf. a. M. 1854². 3 Bde. 8°.

Schaller, W.: De Fabula Apuleiana quae est de Psycha et Cupidine. Diss. Leipzig. 1901. 8°.

Schanz, M.: Gesch. d. röm. Lit. München. 1898—1905². 4 Bde. 8°.

Schlegel, Aug. Wilh. v.: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. 3. Aufl., bes. v. E. Böcking. Leipzig. 1846. 3 Bde. 8°. Cf. Bd. II, 384 ff.

Schmidt, L.: Über Calderons Behandlung antiker Mythen, in: Neues Rhein. Mus. f. Philol. 1856. X, 313—357.

Schmidt, Friedr. Wilh. Valentin: Die Schauspiele Calderons dargestellt und erläutert. Elberfeld. 1857. 8°.

Schneegans, H.: Molière (Geisteshelden, Bd. 42). Berlin. 1902. 8°.

Sismondi, J. C. L. Simonde de: La Littérature du Midi de l'Europe. Paris. 1813. 4 Bde. 8°.

Solis, D. Antonio de: Comedias. Madrid. 1681. 8°.

Ticknor, Georg: Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen herausgegeben von N. H. Julius. Leipzig. 1867. 2 Bde. u. Supplementband, bearbeitet von A. Wolf. Leipzig. 1867—68.

Tiraboschi, Girolamo: Storia della letteratura italiana. Milano. 1826. 16 Bde. 8°.

Tyler: Forschungen. Aus dem Englischen von H. Müller. Leipzig. 1866. 8°.

Udine, Hercole: Avvenimenti amorosi di Psiche. Venetia. 1626. 8°.

Vasari, Giorgio: Vite dei più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti etc. Bologna. 1648. 3 Bde. 4°.

Voretzsch, C.: Einführung in das Studium der altfranz. Literatur. Halle a. S. 1905. 8°.

Weidling, Fr.: Drei deutsche Psychedichtungen. Jauer. (Vom Verleger O. Hellmann wurde mir auf Anfrage 1902 als Erscheinungsjahr angegeben.) 8°.

Weingärtner, F.: Die mittelengl. Fassungen der Partenopeussage und ihr Verhältnis zum altfranz. Original. Diss. Breslau. 1888. 8°.

Wiese u. Pèrcopo: Geschichte der ital. Lit. Leipzig u. Wien. 1899. 8°.

Wotquenne, A.: Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Bruxelles. 1898—1902. 2 Bde. 8°. Dazu: Annexe I. Libretti d'Opéras et d'Oratorios italiens du XVII$^{e}$ siècle. Bruxelles. 1901. 4°.

Zeller, E.: Die Philosophie d. Griechen in ihrer geschichtl. Entwicklung. Tübingen bzw. Leipzig. 1856—68 $^{2}$. 3 Teile. (4 Bde). 8°.

Zinzow, A.: Psyche und Eros. Ein milesisches Märchen, in der Darstellung und Auffassung des Apuleius beleuchtet etc. Halle a. S. 1881. 8°.

Während der Drucklegung habe ich noch eingesehen und benutzt:

Farinelli, A.: Note sul Boccaccio in Ispagna nell' Età Media, in: Herrigs Archiv f. d. Stud. d. n. Spr. CXIV ff.

Waldberg, Max Freiherr von: Der empfindsame Roman in Frankreich. I. Straßburg und Berlin. 1906. 8°.

# Vorwort.

In einer Reihe von größeren und kleineren Abhandlungen ist der Psychestoff bereits wissenschaftlicher Forschung unterzogen worden. Wenn ich es gleichwohl nicht als *acta agere* erachte, nochmals an eine Abhandlung über den gleichen Stoff heranzutreten, so bestimmen mich hierzu mehrfache Gründe. In erster Linie erstrecken sich die bereits erschienenen Abhandlungen über das Psychemärchen zum Teil nur auf das Entstehen des Märchens; zum Teil handeln sie nur über einzelne Psychedichtungen, und diejenigen selbst, welche eine Darstellung der gesamten Psychedichtungen in einer Sprache anstreben, sind, welches der Wert der Arbeit immer sein mag, noch ergänzungsbedürftig. Wie außerordentlich schwer und mühevoll es in der Tat ist, sämtliche Psychedichtungen auch nur einer einzigen Literatur ausfindig zu machen, davon habe ich mich mit dem Fortschreiten dieser Arbeit immer mehr überzeugen können. Die erste umfassendere Zusammenstellung der italienischen Psychedichtungen z. B. finden wir bei Menghini (1889), und doch ist hier kaum die Hälfte der in Wirklichkeit existierenden italienischen Psychedichtungen verzeichnet. Wie üppig in Italien namentlich die Psycheoper emporgediehen ist, darüber belehrt uns ein Einblick in den *Dictionnaire des Opéras* von Clément u. Larousse, sowie in das jüngste diesbezügliche Nachschlagewerk, Dassori's dickleibigen *Dizionario lirico universale.*

Und doch finden wir auch hier wieder einige bei Menghini verzeichnete Musikdramen nicht, die ihrerzeit großes Auf-

sehen erregten. Ein leider nur wenige Tage umfassender Aufenthalt in der Bibliotheca Estense zu Modena hinwieder spielte mir zwei Musikdramen in die Hände, die in keinem der bezeichneten Werke zu finden sind.[1]) Wie sehr bedarf es also da noch überall der Ergänzung! Ähnlich wie im Italienischen liegen die Verhältnisse in anderen Literaturen.

Ein weiterer, und zwar der gewichtigste Grund endlich, der mich der Befürchtung des *acta agendi* enthebt, liegt in der Tatsache, daß in all den erwähnten Abhandlungen das Quellen- und Abhängigkeitsverhältnis der einzelnen Dichtungen entweder gar nicht oder nur nebenbei ins Auge gefaßt wurde. Die meisten Arbeiten bieten nicht viel mehr als eine Inhaltsangabe einzelner Psychedichtungen. Eine Analyse der Einzeldichtungen und mitunter sogar eine sehr eingehende, wird freilich auch dieser Arbeit nicht erspart bleiben, jedoch soll die Analyse nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zwecke sein. Sie wird besonders da einsetzen, wo der einzelne Autor selbstschaffend tätig ist, umgestaltend wirkt, oder mehr oder minder deutlich von anderen Vorlagen abhängig ist und anderen Autoren folgt.

Zum Schlusse dieser Vorrede sei noch bemerkt, daß ich mich bei Zitaten stets an die Schreibweise der mir vorliegenden Drucke gehalten habe. Nur habe ich Wortkürzungen aufgelöst und in einzelnen Fällen die gänzlich fehlende Interpunktion gesetzt.[2])

[1]) Sauaro di Mileto: *La Psiche deificata* etc. 1668. — *Psiche serennata per Musica* d'Apostolo Zeno, *Venezia* 1744.

[2]) Z. B. in Galeotto's Drama.

---

# Einleitung.

Das Märchen von Amor und Psyche, welches ich als bekannt voraussetze, hat die erste uns vorliegende Bearbeitung von dem madaurensischen Redner und Schriftsteller Lucius Apuleius erhalten. Als Abfassungszeit des als Jugendwerk betrachteten Asinus Aureus, einer Art Rahmenerzählung, in welche unser Märchen eingeflochten ist, werden etwa die Jahre von 151—155 n. Chr. angenommen.[1])

In der Psycheerzählung vermag ich jedoch nicht ein speziell griechisches, bzw. milesisches Märchen zu erblicken, wie von verschiedenen Seiten darzulegen versucht worden ist.[2]) Ich schließe mich vielmehr der Meinung derjenigen an, welche jene Erzählung zur Klasse der allgemein verbreiteten Märchen rechnen und annehmen, daß ihr erst Apuleius das uns bekannte Gewand verliehen und den mythologischen Aufputz beigelegt hat.[3])

---

1) Rhode, *Rhein. Mus.* 40, 73; Friedländer, *Sittengesch.* I, p. XXIII.

2) Vgl. Zinzow, *Psyche u. Eros*, p. XXIX; Dietze, *Zum Märchen von Amor und Psyche. Philologus LIX*, 145, wo unsere Fabel „ein von Hause aus in Milet lokalisiertes Märchen" genannt wird. Vgl. ferner Conton, *Amore nella Letteratura e nelle Arti figurative*, p. 31 f.; Norden, F., *Amor und Psyche*, Einleitung, p. 24 ff.; Schanz, M., *Röm. Lit.-Gesch.* III, 117 u. a. m.

3) Vgl. Friedländer, *Sittengesch.* I, 522 ff.; Preller, *Griech. Mythol.* (4. Aufl.), p. 506; Gubernatis, *Storia*, VII, 276: „*Amore e Psiche sono creature mirabili del mondo fantastico ariano, ed in questo mondo soltanto si muovono*"; Meyer, G., *Essays u. Stud.* I, 195 ff.; Menghini, *Scelta di Curiosità.* Disp. CCXXXIV, p. XLVIII ff.; v. d. Leyen, *Herrigs Archiv*, CXV, 18 ff. u. CXVI, 288 ff. u. a. m.

Zu dieser Annahme führen mich außer den in den zitierten Abhandlungen angeführten Beweisgründen besonders noch folgende Erwägungen. Wir wissen, daß jener allegorische Mythus von Amor und Psyche, der einer poetischen Reflexion über die Wechselbeziehungen zwischen Liebe und Seele, sowie dem Gedanken, daß Amor sowohl der Beseliger als auch der Peiniger der Seele ist, seinen Ursprung verdankt, mit unserem Märchen durchaus nicht identisch ist. Der Amor und die Psyche jenes allegorischen Mythus haben außer dem Namen nichts gemein mit dem Amor und der Psyche unseres Märchens. Dies ist klar ersichtlich aus den zahlreichen auf jenen Mythus bezüglichen Darstellungen, die uns erhalten geblieben sind, und in welchen Amor bald Psyche, Psyche bald Amor peinigend, dann auch wieder beide in inniger Vereinigung dargestellt sind.

„*Ex hac allegoria*", schreibt Friedländer, „*Apuleius praeter nomina nihil fere sumpsit, nisi quod duos amantes, postquam multa mala perpessi sunt, beatissimis nuptiis coniunctionem sempiternam inire fecit. Verum est Cupidinem a Psyche vulnerari, sed ab ea invita; et quod Psyche multis aerumnis premitur, id Cupidine non modo nolente fit sed etiam inscio.*" [1])

Damit ist genügend die trennende Kluft zwischen jenem Mythus und unserem Märchen gekennzeichnet.

Wie oben angedeutet, ist der Mythus sehr häufig Gegenstand der bildenden Kunst gewesen, dagegen findet sich „ein genauerer Anschluß an die Erzählung bei Apuleius, abgesehen von einigen Gemmen, nur bei einem Sarkophagdeckel, wo drei Szenen des Märchens mit künstlerisch schaffender Modifikation dargestellt werden". [2]) Und selbst von diesen wenigen Bildwerken steht nicht fest, ob sie tatsächlich auf unser Märchen Bezug nehmen. [3])

---

[1]) *Diss. [I.], qua fab. de Psyche et Cup. cum fabulis cognatis comparatur. Regimonti 1860.* Vgl. *Sittengesch.*, p. 535.

[2]) Vgl. *Denkmäler des klass. Altertums*, herausgeg. v. A. Baumeister, II, 1423 ff.

[3]) Friedländer stellt in Abrede, daß es antike Kunstwerke gebe, die auf der Erzählung des Apuleius beruhen (vgl. p. 3 d. Abhandlung!). Vgl. ferner Furtwängler, in Roscher's Lexikon, p. 1371: „Die Fabel

Nehmen wir nun wirklich an, daß besagte Bildwerke unter dem Einflusse unseres Märchens entstanden sind, so werden wir sicher nicht irre gehen, wenn wir jene Skulptur für nachapuleianisch, also tatsächlich von der Apuleianischen Psycheerzählung inspiriert ansehen und die Gemmen in die luxuriöse Zeit des kaiserlichen Rom verweisen. Denn gerade das so sporadische und der Zahl nach, gegenüber den Darstellungen aus dem Mythus, so verschwindend seltene Auftreten von Kunstwerken, deren Motive etwa unserem Märchen entlehnt sein mögen, drängt zu dem Schlusse, daß man auf jeden Fall erst sehr spät daran gegangen ist, diesen Stoff künstlerisch zu verwerten. Und daß, nachdem man einmal angefangen hatte, zu diesen Motiven zu greifen, es auch bei den Anfängen verblieb, hat seinen Grund darin, daß um jene Zeit die künstlerische Schaffenskraft und der künstlerische Tatendrang ihre frische Lebensfähigkeit bereits eingebüßt hatten.

Warum aber griff nicht die Vorzeit, jene Zeit, wo das künstlerische Können und Schaffen auf höchster Höhe standen, zu diesem für die Kunst doch so verlockenden Gegenstande? Fehlte etwa die Würdigung dafür und gilt demnach Friedländer's Ansicht: „Wenn es keine antiken Kunstwerke gibt, die auf der Erzählung des Apulejus beruhn, halte ich dies keineswegs für zufällig. Die klassische Kunst verschmähte ebenso ihre Gegenstände dem Volksmärchen zu entlehnen, wie die klassische Poesie. Allerdings hätte es geschehen können, seit das Märchen durch Apulejus in die Litteratur eingeführt war, aber damals war die productive Kraft der bildenden Kunst schon so gut wie erloschen“ ?[1])

Dieser Ansicht kann ich nicht bedingungslos beipflichten. Meines Erachtens erklärt sich diese Erscheinung in erster

---

des Apuleius, die Elemente eines echten sogenannten milesischen Märchens auf die Gestalten von Eros und Psyche übertragend, hat auf die antike Kunst keinerlei Einfluß mehr geübt.“ Ebenso entschieden negiert Stephani, *Compte-rendu*, 1877, p. 81, das Vorhandensein auch nur eines einzigen antiken Kunstwerkes, das auf die Erzählung des Apuleius zurückgeführt werden könnte. Vgl. J. W. Beck, *L. Apulei fabula de Ps. e. C.*, p. XIII u. XXf.

[1]) *Sitt.-Geschichte*, p. 546.

Linie daraus, daß das Märchen eben vorher in dieser Gestaltung nicht bekannt war. Denn ich vermag nicht anzunehmen, daß, nachdem der vorher besprochene Mythus von Amor und Psyche so oft Gegenstand künstlerischen Schaffens gewesen war, nicht dieser oder jener Künstler einmal zu diesem anziehenden Stoffe gegriffen und so eine Fundstätte für zahlreiche Motive aufgedeckt hätte, um so mehr als der Scharfblick jener Kunstepoche sich sicherlich sofort über die in diesem Gegenstand liegende Formkraft hätte klar sein müssen. Selbst zugegeben, daß der klassische Geist nicht zum Volksmärchen griff, so hatte doch die Darstellung des Märchens, wenn sie in der uns überlieferten Fassung schon vor Apuleius existierte, eine derart mythologische Färbung, daß sich von selbst die vermittelnde Brücke bot, und daß es bei einer so oftmaligen künstlerischen Behandlung jenes allegorischen Amor- und Psychemythus doppelt nahe liegen mußte, zu Darstellungen auch aus unserem „Pseudomythus" zu schreiten. Wenn nun aber, trotz dieser Sachlage, dem nicht so ist, so liegt der Gedanke nahe, daß das Märchen zu jener Epoche in der uns bekannten Form noch nicht existiert, sondern noch eine Gewandung getragen hat, die dem eines Märchens ähnlicher war, und daß erst Apuleius nach dem eigenen Gutdünken das ursprünglich im Volksmunde kursierende, einfache Märchen mit dem mythologischen Aufputze versehen hat, «*perchè la povera ragazza, che deve espiare le colpe della sua curiosità con lunghe indagini, e con una serie di pene offrì ad Apulejo una analogia con l'anima che viene torturata da Amore, e poi, resa felice, riposa nelle sue braccia. Per conseguenza Apulejo chiamò la bella figlia del re Psiche, e in tal modo la semplice novellà popolare fu trasportata in aere simbolico ed allegorico. La cattiva suocera poi si dovette naturalmente chiamar Venere.*»[1])

Für die Annahme, daß das einfache Volksmärchen, welches der Apuleianischen Erzählung zugrunde liegt, erst spät durch die entsprechenden Zutaten zum Psychemärchen wurde, scheint auch der Umstand zu sprechen, daß Ovid

---

[1]) Menghini, *Scelta di Curiosità*, p. XCVIII f.

dasselbe offenbar noch nicht gekannt hat.[1]) Denn es ist nicht anzunehmen, daß die anmutige Erzählung von Amor und Psyche nicht ihren vollen Zauber auf den Dichter der Metamorphosen ausgeübt hätte, der in so entzückender Weise die einfache Liebesgeschichte der durch Elternzwist getrennten Nachbarskinder besingt, und der es nicht verschmäht, alte Volksmärchen aufzugreifen, wie z. B. die von ihm erzählte Sage vom König Midas beweist.[2]) Können wir nun, wo jene Züge, die am meisten dazu angetan waren, das Psychemärchen als griechisches bzw. milesisches Märchen erscheinen zu lassen, sich als Zutaten und zwar spät erfolgte Zutaten eines einzelnen Schriftstellers [3]) erweisen, annehmen, daß es sich wirklich um ein rein griechisches, „von Hause aus in Milet lokalisiertes" Märchen handelt? Gewiß nicht![4]) Dies um so weniger, als wir nicht übersehen können, daß unser Märchen,

---

[1]) J. W. Beck, *L. Apulei Fabula*, p. XIII.

[2]) G. Meyer, *Essays u. Stud.* I, 196f.

[3]) Auch Kawczyński spricht in seinem Aufsatze „Ist Apuleius im Mittelalter bekannt gewesen?" (in: Bausteine zur rom. Philol. Festgabe f. A. Mussafia, Halle a. S. 1905, p. 193ff.) die Meinung aus, daß die Erzählung von Amor und Psyche „durchaus eine künstlerische Schöpfung ist". Freilich faßt K. das „künstlerische Schöpfung" in einem viel weiteren Sinne als wir, schießt damit aber auch weit über das Ziel hinaus. K. stellt sogar in Abrede, daß der Erzählung überhaupt ein Volksmärchen zugrunde liege. „Es gibt in der Apuleianischen Erzählung nichts [sic!], was aus dem Volke gekommen sein sollte" (p. 196) .... „Man muß annehmen, daß römische Damen, vielleicht Pudentilla selbst, störrischen Sklaven wirklich Körnerauslesen als Strafe aufzuerlegen pflegten, und wenn hier Ameisen die Arbeit ausführen, so tun sie es ausschließlich für die Geliebte Amors, des auch über sie allwaltenden Gottes" (p. 197). Wozu diese und ähnliche unglaubliche Tüfteleien, wo doch uralte Märchenmotive so unverkennbar auf der Hand liegen? — Man vergleiche im folgenden die Besprechung der Partonopeusdichtung!

[4]) Die gegenteiligen Darlegungen von Zinzow und Dietze (vgl. p. 1, Anm. 2 d. Abh.!) werden mit vollem Rechte auch von Schaller, *De Fabula Apuleiana* etc., p. 40ff. bestritten. Entschieden abzulehnen sind indes jene Ausführungen, in welchen Sch. entgegen den von Friedländer (und Cosquin) vertretenen Ansichten, darzutun versucht, daß Amor und Psyche nicht erst nachträglich mit dem alten Volksmärchen in Beziehung gebracht worden seien. Vielmehr hätten wir in Amor und Psyche die ursprünglichsten Gestalten der Erzählung zu erblicken,

trotz seiner stark mythologischen Färbung und seines ganzen Apparates aus der Götterwelt eine große Anzahl von Märchenmotiven enthält, die bei den verschiedensten Völkern heimisch sind [1]), und die sich, trotz mancher Differenzierung im einzelnen, doch im wesentlichen gleich geblieben, entsprechend dem Grimm'schen Satze: „In seiner Idee immer dasselbe, wird ein Märchen vier- bis fünfmal jedesmal unter anderen Verhältnissen und Umständen erzählt, so daß es äußerlich kann als ein anderes betrachtet werden.“ [2])

Kein Zweifel also, daß wir es mit einem uralten, allgemein verbreiteten Volksmärchen zu tun haben, das auch bei den Griechen und Römern im Volksmunde kursiert hat, von Apuleius aufgefaßt und in das uns überlieferte, dem Märchen ursprünglich fremde Gewand gesteckt wurde.[3]) Daß sich diese Apuleianische Fassung aber späterhin großer Beliebtheit erfreute, das beweisen die zahlreichen literarischen Bearbeitungen, welche die Folgezeit aufweist. Durch das ganze Mittelalter hindurch scheint Apuleius bekannt gewesen

---

Gestalten, deren Charakter sich erst durch das Hinzutreten der bekannten Märchenmotive einem Wandel unterzogen habe. Vgl. Schaller, *De Fab. Ap.*, p. 9ff.

[1]) Menghini, Scelta, p. XCVIIIff., gibt davon eine treffliche Übersicht.

[2]) Vgl. Friedländer, *Sittengesch.* I, 553ff.; Beiträge von A. Kuhn, wo ein reiches Material aufgestapelt ist. Ferner: *Die indischen Sagen u. Mythen von Purūravas u. Urvaçī, von Basnack Dau u. Tulisa, sowie den Celebesmythus von Kasimbaha u. Utahagi*, in: *Kuhn's Ztschr. f. vergl. Sprachforschung*, XVII, 56ff., Aufsatz von Liebrecht, *Amor u. Psyche — Zeus u. Semele — Purūravas u. Urvaçī.* Ferner: *Kathā Sarit Sāgara. Die Märchensammlung des Sri Somadeva Bhatta aus Kaschmir, Sanskrit u. deutsch herausgegeben v.* Brockhaus, Leipzig. 1839, p. 76f., 1843, II, p. 190; Dunlop, *History of Fiction*, p. 109ff.; Tylor's *Forschungen*, aus dem Englischen übersetzt von H. Müller, Leipzig. 1866, p. 448ff.

[3]) Gegen die Versuche Dietze's, Schaller's und des an Dietze's Darlegungen sich anschließenden F. Norden, das erste vorchristliche Jahrhundert als den Zeitraum darzutun, in welchem die erste literarische, der Apuleianischen Fassung nahestehende Bearbeitung (somit die Übertragung der Namen von Amor und Psyche etc. auf das alte Volksmärchen) auf griechischem Boden stattgefunden habe, sprechen die oben gepflogenen Erwägungen.

zu sein.[1]) Wohl mag hierzu die Sage von Apuleius dem Zauberer, der bald nach seinem Tode mit Apollonius von Tyana neben Christus gestellt wurde, beigetragen haben, um so mehr als der Kirchenvater Augustinus durch seine Schriften das Andenken an Apuleius wach erhielt. Dazu kommt, daß im Mittelalter der Glaube an Zauberei und Magie, genährt durch die von den Kreuzzügen zurückgebrachten Schilderungen, Erzählungen und Mären aus dem zauber- und phantasiereichen Orient, sehr lebendig war und die Magie selbst in einem gewissen Ansehen stand.[2])

So konnte das Interesse für einen Mann, der so hohen Ruhm genoß, nicht erlahmen, und das mußte zur Abschrift und Verbreitung seiner Werke führen. Daß hierin der eingangs erwähnte *Asinus aureus*, in welchem ein gewisser Lucius seine Verwandlung in einen Esel und seine Abenteuer als solcher erzählt, als das Hauptzauberbuch allen voranging, ist um so natürlicher, als man die wunderbare Erzählung für bare Münze nahm und lange Zeit glaubte, Lucius Apuleius sei identisch mit dem Lucius der Erzählung und demnach selbst der Held der Handlung. Schreibt doch noch Poggius: „*Cum quondam qui de asino aureo inscribitur Apuleij librum legissem: existimabam, aut sibi ipsi quod scripserat accidisse: aut extitisse id inventum et commentum suum.*“ [3]) Er berichtet dann weiter, daß er die Werke des Philosophen Lucius einsehend ein Buch gefunden habe, betitelt: Lucij asinus: „*Noscendi quid is liber contineret cupidus*“, fährt er dann weiter, „*legi quod Apulejus sibi evenisse affirmat et illi contigisse: ut haud dubium sit ab Lucio aut alio ex graecis eam fabellam adinventam.*“ Und so habe er denn die Übersetzung aus dem Griechischen

[1]) Schanz, *Röm. Lit.-Gesch.* III, 142f.

[2]) Robert, *Examen critique* zur Partonopeusausgabe, p. XXVI: «*Il faut remarquer que, suivant les croyances du temps, la magie était considérée comme une haute science, qui loin d'être incompatible avec la religion, exigeait autant de foi que de savoir.*»

[3]) In der Einleitung zu *Lucii Philosophi Syri comoedia, quae Asinus intitulatur per Poggium Florentinum e graeco in latinum traductus*“, p. 52ff. — Auch Sieder, der erste deutsche Übersetzer des As. Aur., hat eine solche Verwandlung für glaublich gehalten. Vgl. Norden, *Amor u. Psyche*, Einl., p. 16.



unternommen, nicht um Getanes (i. e. durch Apuleius) nochmal zu tun, sondern um darzulegen „*hanc veterem et ab Apulejo veluti innovatam comœdiam nequaquam esse pro vero accipiendam*".

Da nun unser Psychemärchen von Apuleius in diesen eben besprochenen Rahmen eingeschoben worden war — in *Lucij asinus* findet es sich nicht —, so hat es damit auch seine Verbreitung gefunden. Es liegt nun die Frage nahe, ob nicht das Mittelalter schon auf diese romantische Erzählung zurückgegriffen und sie in dieser oder jener Weise literarisch verwertet hat.

Diese Frage hat vielfach eine entschiedene Bejahung gefunden [1]), indem man auf den altfranzösischen Liebes- und Abenteuerroman *Partonopeus de Blois* verwies, welcher so viele mit unserem Märchen gemeinsame Züge aufzuweisen habe. Von all den Annahmen, daß die Sage von Partonopeus und der schönen Melior direkt durch das Märchen des Apuleius inspiriert worden sei, möge nur die jüngste Abhandlung hierüber, Kawczyński's bereits erwähnter Aufsatz in der Festgabe für Mussafia eine Besprechung finden, da mit der Annahme oder Ablehnung dieser Untersuchung auch alle vorhergehenden ähnlichen Behauptungen stehen oder fallen.

„Als die erste Nachbildung (des Apuleianischen Märchens), sagt K. (l. c., p. 199), tritt der Parténopeus auf. Um allen Zweifel über das wirkliche Verhältnis der beiden Dichtungen zu heben, erlauben wir uns, die Reihenfolge der Motive in der einen und der anderen in einer Parallele darzustellen." Es folgt nun eine Gegenüberstellung von je neun wichtigen Zügen, die unbestreitbar große Ähnlichkeit miteinander haben. Angesichts solcher Tatsachen möchte man auf den ersten Augenschein hin geneigt sein, obiges Urteil kurzerhand zu unterschreiben. Und dennoch ist Kawczyński's Ansicht entschieden abzulehnen. Wenn wir Umschau halten in der Sagen- und Märchenwelt der verschiedensten Völker, so sehen wir, daß überall ähnliche Erzählungen und Überlieferungen sich

[1]) Zusammenstellung bei Zinzow, *Eros u. Psyche*, p. XIII: daselbst auch Zinzow's abweichende Ansicht!

finden, die nicht selten die gleichen Züge aufzuweisen haben.[1]) Aus vielen greife ich ein Volksmärchen heraus, *Lo turzo d'oro* in G. Basile's *Cunto de li Cunti.* Als Gegenbeweis gegen Kawczyński's Behauptung gestatte man mir eine ähnliche parallele Gegenüberstellung, wie K. sie uns vor Augen führt.

| Amor und Psyche. | Lo turzo d'oro. (Parmetellamärchen.) |
|---|---|
| 1. Psyche, die jüngste von drei Schwestern, kommt durch Zephyr in den Zauberpalast ihres Liebhabers, d. i. Amors. | 1. Parmetella, die jüngste von drei Schwestern, kommt durch Zauber in den feenhaften Palast ihres Liebhabers. |
| 2. Nachts teilt ein unbekannter Gatte Psyches Lager. | 2. Nachts teilt ein unbekannter Gatte Parmetellas Lager. |
| 3. Psyche ist es streng untersagt, nach dem Anblicke des bei ihr ruhenden Gatten zu streben. | 3. Parmetella ist es streng untersagt, nach dem Anblicke des bei ihr ruhenden Gatten zu streben. |
| 4. Psyches Neugierde und das Verlangen den Gatten zu schauen obsiegt, sie überschreitet das strenge Verbot und besieht den Geliebten beim Lichte. | 4. Parmetellas Neugierde und das Verlangen den Gatten zu schauen obsiegt, sie überschreitet das strenge Verbot und besieht den Geliebten beim Lichte. |
| 5. Psyche wird von dem verratenen Gatten unter bitteren Vorwürfen verstoßen und verfällt der Gewalt der bösen Mutter ihres Geliebten. | 5. Parmetella wird von dem verratenen Gatten unter bitteren Vorwürfen verstoßen und verfällt der Gewalt der bösen Mutter ihres Geliebten. |
| 6. Psyche hat sich einer Reihe der schwersten Prüfungen zu unterziehen, deren erste die mit Hilfe der Ameisen ausgeführte Körnerlese ist. | 6. Parmetella hat sich einer Reihe der schwersten Prüfungen zu unterziehen, deren erste die mit Hilfe der Ameisen ausgeführte Körnerlese ist. |
| 7. Die böse Mutter des Geliebten erkennt auf den ersten Blick, daß die Körnerlese nicht Psyches eigenes Werk gewesen und legt ihr sogleich eine zweite, noch viel schwierigere Arbeit auf, die im Sammeln von Wolle bösartiger Schafe besteht. | 7. Die böse Mutter des Geliebten erkennt auf den ersten Blick, daß die Körnerlese nicht Parmetellas eigenes Werk gewesen und legt ihr sogleich eine zweite, noch viel schwierigere Arbeit auf, die im Sammeln einer bestimmten Menge von Federn besteht. |
| 8. Psyche besteht alle Proben unter dem geheimen Einflusse Amors. | 8. Parmetella besteht alle Proben unter Beihilfe ihres Geliebten. |

[1]) Friedländer, *Sittengesch. Roms* I, 553 ff.; A. Kuhn, *Beiträge.* Vgl. ferner G. Meyer, *Essays und Studien* I, 202 f., sowie Schaller, *De Fabula Apuleiana*, p. 18 ff.

| | |
|---|---|
| 9. Fast am Ende ihrer Leiden wird Psyche trotz Warnung nochmals das Opfer ihrer Neugierde. | 9. Fast am Ende ihrer Leiden wird Parmetella trotz Warnung nochmals das Opfer ihrer Neugierde. |
| 10. Durch die Dazwischenkunft des Geliebten jedoch wird Psyche gerettet. | 10. Durch die Dazwischenkunft des Geliebten jedoch wird Parmetella gerettet. |
| 11. Endliche endgültige Vereinigung. | 11. Endliche endgültige Vereinigung. |

In Kawczyński's Gegenüberstellung liegt also durchaus kein zwingender Beweis dafür, daß Partonopeus aus Apuleius geschöpft ist, sonst müßten wir angesichts der obigen Parallele auch für *Lo turzo d'oro* und all die verwandten echten, schlichten Volksmärchen die Apuleianische Erzählung als Quelle bezeichnen. Dies um so mehr, als das Märchen von Parmetella inhaltlich der Apuleianischen Erzählung in einigen wichtigen Punkten sogar noch bedeutend näher steht als die Partonopeussage. Fürs erste finden wir im Parmetellamärchen die Rollen nicht vertauscht wie in der französischen Dichtung.[1]) Sodann verfällt Parmetella genau wie Psyche nach Übertretung des Gebotes der Gewalt der bösen Mutter ihres Geliebten. Drittens werden von dieser genau wie im Psychemärchen der Parmetella die schweren Prüfungen, deren erste hier wie dort

[1]) Kawczyński's Erklärung hierfür, wie vielfach auch seine weitere Beweisführung — der Hauptbeweis ist besagte Parallele — ist äußerst hypothetischer Natur. Sein Streben, neue Gesichtspunkte zu eröffnen, geht entschieden zu weit. Es verleitet ihn zu ganz unglaublichen und ungeheuerlichen Kombinationen. Eine Stichprobe davon findet sich schon S. 5, Anm. 3, eine weitere möge hier folgen. Aus dem Apuleianischen Märchen ist nach K.'s Darstellung nicht nur der Partonopeus, sondern auch der Schwanenritter und ganz besonders Oberon hervorgegangen. Von letzterem sprechend führt K. in seinem Aufsatze Huon de Bordeaux (*Bulletin des Sciences de Cracovie,* 1902, p. 143 ff.) aus: «*Son affinité avec Amour ne peut plus être mise en doute. Il faut dire que c'est le même personnage, mais déguisé. Malgré cela il n'est pas difficile à reconnaître. D'abord il est petit. On voit généralement dans cette circonstance la preuve décisive qu'il appartient aux nains, aux alpes germaniques. Il est vrai que ces êtres sont de très petite taille, mais Amour a-t-il jamais été grand? Même chez Apulée on en parle comme d'un puerulus et les Amours sont toujours représentés chez les anciens comme enfants.*» . . . «*Auberon n'est donc pas de provenance germanique.*» Diese und ähnliche Argumentationen sind geradezu kindlich.

die Körnerlese bildet, in der Absicht auferlegt, die verhaßte und ungewollte Schwiegertochter zu verderben. Wir finden nichts ähnliches in der Partonopeusdichtung, denn das schließliche Erkämpfen der Geliebten im Turniere nach vorausgegangenem tiefen Herzeleide kann nicht als Parallele gelten. Viertens ist sehr beachtenswert, daß Parmetella wie Psyche trotz aller Warnung im letzten Augenblicke noch ein zweites Mal das Opfer ihrer Neugierde wird. Zwar kommt auch Partonopeus in letzter Minute vor dem Turniere noch in große Gefahr, indem er auf seiner Fahrt von Salence nach Chief d'Oire nach Thenedon verschlagen, von dem grimmen Armant gefangen gesetzt und erst im letzten Augenblick, ohne Armant's Wissen, von dessen Weibe zum Turniere entlassen wird. Im Vergleiche zu der frappanten Übereinstimmung des Psyche- und Parmetellamärchens fällt aber letzteres kaum mehr in die Wagschale. Fünftens endlich wird Parmetella wie Psyche aus ihrer letzten Not durch das Dazwischenkommen des nunmehr versöhnten Geliebten gerettet, während in der Partonopeusdichtung Armant's Weib die rettende Hand bietet.

Sollte man in Anbetracht dieser auffälligen Übereinstimmungen nicht viel eher vermuten, das Parmetellamärchen habe in der Psycheerzählung seinen Ursprung zu suchen? Gewiß, — wenn dem Märchen von der goldenen Wurzel nicht bis zur Evidenz der Stempel des schlichten, unverfälschten Volksmärchens aufgeprägt [1]), und wenn die Zahl der verwandten Erzählungen der verschiedensten Nationen nicht so erheblich wäre. [2])

Wenn wir aber nun trotz der augenscheinlichen Ideenverwandtschaft zwischen dem Psychemärchen und der Erzählung aus dem Cunto de li Cunti uns hüten werden, zu behaupten, das Parmetellamärchen sei aus Apuleius geschöpft,

---

[1]) Wiese u. Pèrcopo, *Gesch. d. It. Lit.*, p. 453: „*Märchen waren, verändert und literarisch gesäubert, auch in die Novellensammlungen des 14. und 15. Jahrhunderts . . . eingefügt worden; aber in Basile's Cunto de li Cunti (Erzählung der Erzählungen 1634) sind sie rein aus dem Volksmunde und ohne Abschweifungen in ihrer ganzen ursprünglichen Naivität erzählt.*“

[2]) Friedländer I, p. 553 ff.; A. Kuhn, Beiträge.

um wie viel zwingender sind dann die Gründe, denen zufolge wir jedes direkte Verhältnis zwischen Apuleius und dem Dichter des Partonopeus ablehnen müssen!

Diese Darlegungen finden endlich in Gröber's Ausführungen zur Quellenfrage der Partonopeusdichtung eine Bestätigung. Gröber schreibt: „So reizvoll und originell die Erzählung (v. Part.) gegenüber dem, was die Zeit bietet, ist, und so anmutend Gestalten wie Melior und Uraka erscheinen, so liegt doch alles dem antiken, tiefsinnigen Mythus viel zu fern, als daß an eine direkte Benutzung des Apuleius gedacht werden könnte. In solchen Fällen sprechen die altfrz. Dichter von und mit ihren Quellen, metamorphisieren das Vorgefundene nur unfreiwillig und hüten sich, es gänzlich zu entstellen. Die Umformung eines Amor, den jeder Dichter im 12. Jahrhundert im Munde führte, zu einem so heterogenen Wesen wie Melior es ist, hätte damals nicht ihresgleichen gehabt.“ [1])

Freilich, daß die Psycheerzählung, die Partonopeusdichtung und das Märchen von der goldenen Wurzel im innersten Wesen genau ein und dasselbe sind, ist angesichts der beiden Gegenüberstellungen evident. Sie sind ein und dieselbe Erzählung aus dem reichen, allen abendländischen Völkern gemeinsamen Märchenschatze, von welchem der oben zitierte Grimm'sche Satz gilt.

Damit, glaube ich, ist auch genugsam Licht in das Dunkel gebracht, das, wie Gröber (l. c., p. 588) ausführt, über der Frage schwebt, wie der Dichter des Partonopeus „in der Verstoßung der Liebenden aus gleichem Grunde wie im alten Mythus und in den Folgen der Verstoßung mit dem Psychemärchen zusammentreffen konnte“. Der Partonopeusdichtung liegt ohne jeden Zweifel eine im Volksmunde kursierende Erzählung zugrunde, die im Wesen mit dem Psyche- und Parmetellamärchen identisch ist, die aber bereits die eine Wandlung durchgemacht hat, daß an Stelle Amors, bzw. des verzauberten Prinzen eine Fee als Gebieterin über den

---

[1]) *Grundr. d. rom. Phil.* II, 1. Abt., 587.

Zauberpalast auftritt.[1]) Naturgemäß ist es nunmehr ein Prinz, der auf wunderbare Weise in diesen Palast gelangt. Wie seinerzeit Apuleius, so hat im Mittelalter der Dichter des Partonopeus diese volkstümliche Erzählung aufgegriffen, sie lokalisiert, in einen geschichtlich gefärbten Rahmen gefaßt und mit romantisch-ritterlichen Zutaten versehen, ohne jedoch dem Wesen des Märchens erheblichen Eintrag zu tun. Daher und lediglich daher die auf den ersten Blick frappierende Übereinstimmung mit Apuleius.

Wir werden demnach von einer weiteren Besprechung des mittelfranzösischen Epos Abstand nehmen und zu ermitteln suchen, wann und wo uns die ersten freien literarischen Bearbeitungen des Psychenmärchens entgegentreten.

---

## Niccolò da Correggio.

Im Jahre 1491 verfaßte Niccolò da Correggio eine epische Dichtung, welche den Titel *Psiche* trägt. Das Gedicht besteht aus 187 Strophen, in welchen der Dichter seine eigene unglückliche Liebe besingt. Das Apuleïanische Märchen findet sich als Episode in die gering gewertete Dichtung eingeschoben.[2]) Leider blieb mir dieser Text unzugänglich.[3])

## Galeotto dal Carretto.

Dem ersten Psycheepos sollte bald das erste Psychedrama folgen. Die zahlreichen lebhaften Dialogpartien der Apuleiani-

---

[1]) Dieser Zauberpalast kehrt oftmals im Märchen wieder. Besitzer desselben ist bald ein jugendschöner Prinz, bald eine mächtige Fee. In der Gruppe der mit den Psychemärchen identischen Erzählungen tritt das „Verbot des Schauens“ als besonderes Charakteristikum hinzu.

[2]) Tiraboschi, *Storia* VI, 1323 f.; Menghini, *Scelta* CCXXXIV, p. CXIV; Wiese u. Pèrcopo, p. 252.

[3]) An eben zitierter Stelle schreibt Menghini: «*Non potemmo consultare il poemetto, che...fu per noi introvabile.*» War es Menghini, dessen Beziehungen zu den Bibliotheken seines Vaterlandes doch wesentlich günstigere waren als die meinen, unmöglich, sich das Epos zu verschaffen, so kann ich mich einigermaßen darüber trösten, daß auch meine Versuche gescheitert sind.



schen Erzählung forderten von selbst zur Dramatisierung heraus. In der Tat hat sich Galeotto dal Carretto, der Verfasser dieses Dramas, besonders eng an jene Dialogpartien angeschlossen, wie die nachfolgende Analyse dartun wird. Bevor ich noch in dieses Psychedrama Einsicht zu nehmen Gelegenheit fand (was mir erst in letzter Stunde gelang), hatte ich schon ziemlich sichere Anhaltspunkte dafür, daß kein anderer als Apuleius Galeotto's Vorlage gewesen sein konnte. Auf der Suche nach besagtem Drama stieß ich auf Galeotto's *Tempio de Amore*[1]), ein äußerst langatmiges Drama, in dem etwa vierzig allegorische Figuren auftreten, welche zwischen Amor und dem von seinem Hofe verbannten Phileno, letzterem teils freundlich, teils feindlich gesinnt eine Mittlerstelle einnehmen. Die Dichtung enthält unter anderen Schilderungen vor allem eine eingehende Beschreibung des Amorpalastes, bzw. -tempels. Hierbei ist auch von Psyche die Rede, freilich nur ganz nebenbei. Nach der Schilderung des Bades heißt es:

. . . Jui in le parti che son piu secrete
La uolupta, de Psiche e damor nata,
Glintranti accepta son sue voglie liete . . .

Diese Stelle verrät natürlich Apuleius. Daß Galeotto diesen überhaupt gründlich gekannt hat, beweist der Umstand, daß er dem Drama, wenn wir die epenhafte Dichtung so nennen wollen, die ganze Erzählung des Goldenen Esels, jedoch mit Umgehung der Episoden, einverleibt hat. Die Richtigkeit unserer Folgerung bestätigt vollends ein Blick in das Psychedrama selbst. Es betitelt sich: *Le Noze* [*sic!*] *di Psyche e di Cupidine* und wurde in Mailand 1520 gedruckt.[2]) Ein Prolog, der die Komödie ankündigt, und eine kurze Inhaltsangabe, *Argumento*, geht der Dichtung voran. Alsdann setzt die Handlung ein: „*Il Cosmo et endilithia* [!] *sua moglie uano aloraculo Dappoline per intender qual sia quello che deue*

[1]) *Venetia* 1524 (*Bibliotheca Estense, Modena*). Erster Druck Milano. 1519. Vgl. Tiraboschi, *Storia* VII, 1869.

[2]) Tiraboschi, l. c. VII, 1869; ferner Menghini, l. c.; bei Wiese u. Pèrcopo findet wohl der *Tempio de Amore*, nicht aber das *Psychedrama* Erwähnung.

*essere marito di Psiche sua figlia.*“ Bei Apuleius beginnt die Erzählung echt märchenhaft „Es war einmal ein König und eine Königin“. Kein Name wird genannt. Hier heißt der König Cosmo, die Königin Endilithia. Der Name der letzteren, der weiter nichts ist, als verderbtes griechisches ἐντελέχεια, verrät uns, daß diese Genealogie ihren Ursprung philosophischen Reminiszenzen verdankt. Nach Aristoteles ist ψυχή, die Seele, jenes Prinzip, durch welches der Körper, der an sich nur die „Fähigkeit“ hat zu leben und zu empfinden, wirklich lebt und empfindet. Dieses Prinzip (ψυχή) nannte Aristoteles ἐνέργεια oder ἐντελέχεια. Hieraus erhellt, wie man dazu kam, den Namen Entelechia (Endelechia, Endilithia!) mit dem Psychemärchen in Verbindung zu bringen. Freilich ist der philosophischen Darstellung etwas Gewalt angetan worden, indem man die Entelechia zur Mutter Psyches machte.

Diese Neuerung ist keineswegs Galeotto's eigenes Produkt. Sie entstammt vielmehr der 1472 zum erstenmal gedruckten *Genealogia deorum gentilium* des Boccaccio, der seinerseits, wie er selbst angibt, die Idee dem Martianus Capella entlehnt hat.[1]) Doch ist nach Boccaccio, bzw. Capella der Vater Psyches Apollo, der alles belebende Sonnengott. Offenbar wollte Galeotto von dem Apuleianischen '*Erant in quadam civitate rex et regina*' nicht abweichen. Da es aber nicht gut anging, den Sonnengott zu einem sterblichen König herabzusetzen, so mußte Cosmus an seine Stelle treten.

Boccaccio's, bzw. M. Capella's Einfluß macht sich auch bei späteren Psychedichtungen geltend. Wir werden finden, daß Bracciolini in dem Bruchstücke seiner Psychedichtung die Nymphe Endelichia und Apollo als Eltern Psyches anführt.[2]) Auch Calderon scheint der Auszug des Italieners vorgelegen zu haben.

---

[1]) Boccatius, *Genealogia* etc. Liber V. Ferner Martianus Capella, Eyssenhardt's Ausgabe, p. 4.

[2]) Eine verwandte Genealogie finden wir auch in einer neueren deutschen Psychedichtung (Schulze), wo die Nymphe Aglaja Psyche's Mutter, Apollo deren Vater ist. Vgl. Weidling, *Drei deutsche Psychedichtungen*, p. 7.

Schreiten wir indes zur Analyse des Dramas. Die königlichen Eltern nähern sich dem Tempel Apollos. Aus ihrem Munde erhalten wir Kunde von der Schönheit Psyches, zugleich spricht sich aber tiefe Besorgnis über das Geschick ihrer Tochter und Furcht vor dem Zorne der Venus aus. Apollo scheint den Zweck ihres Kommens schon im voraus zu kennen, denn schon tönt dem unglücklichen König das Orakel entgegen:

Tua figlia lassarai qual morta al scoglio
Che per sua sorte el ciel gli ha destinato,
E moglie fia dun dio che col suo orgoglio
Tremar fa el mondo el cel da ciaschun lato.

Also ein Gott soll nach dieser Fassung des Orakels Psyches Gatte sein, freilich ein fürchterlicher Gott, wie Apollo des weiteren kundmacht:

E col ueneno suo da gran cordoglio
A chi se inbatte astar sotto el suo stato,
E qual serpente alato in laria uuola
E fuor de petti humani spiriti inuola.

Die Spuren des Apuleianischen Einflusses sind unverkennbar, allerdings steht Galeotto's Orakel hinter seinem Vorbilde zurück. Der Doppelsinn, welcher in dem '*nec speres generum mortali stirpe creatum*' liegt, entgeht Galeotto vollkommen, wie das „e moglie sia dun dio“ beweist. Auch finden wir hier keine Spur von der schönen Steigerung im Apuleianischen Orakel, nach welchem die Menschheit, ja sogar Jupiter und selbst die stygischen Finsternisse vor dem Ungeheuer erzittern, welches der unglücklichen Psyche als Gatte bestimmt sei. Wehklagend zieht Cosmo von dannen. Die folgende kurze Szene führt uns Venus und Cupido vor Augen. Die Worte der Göttin klären über die Lage der Dinge mehr und mehr auf:

Psiche e collei che ame uol farsi equale . . .
Da mille bande uengon le persone
Per contemplare costei la cui belleza
E tanta e tale che non ha parangone . . .
In honor suo si fanno altari e templi . . .

Gli altari mei cho in cipro, in papho et in gnido
De sacrificii restano deserti
Tal chin contempto uegio ogni mio nido . . .

Ganz ähnlich erzählt Apuleius: '*Paphon nemo, Cnidon nemo, ac ne ipsa quidem Cytherea ad conspectum deae Veneris nauigabant*' . . . Auch die Anspielung auf das Urteil des Paris hat Galeotto aus seiner Vorlage mit herübergenommen. Dann aber fordrt die Göttin Amor auf, ihre Schmach zu rächen:

Perho figliol in cui mia possanza hagio
Fache costei damor feruente acendi
Dun huom dextrema sorte al suo paragio.

Bei Apuleius lautet diese Stelle: '*Virgo ista amore flagrantissimo teneatur hominis extremi.*' Wieder tritt also der Einfluß des Lateiners unverkennbar zutage, aber wieder reicht die italienische Dichtung nicht an ihre Vorlage heran. Dort eine leidenschaftliche, lebendige Sprache, hier ein verwässerter Auszug.

Besser ist die sich anschließende Szene, die uns den Trauerzug zum Aussetzungsfelsen vor Augen führt. Hierin lehnt sich Galeotto stellenweise wortgetreu an Apuleius an. Psyche sucht starken Mutes die jammernden Eltern und das klagende Volk zu trösten, sie weist aber auch hin auf die wahre Ursache ihres Unglücks:

Qui goderete i premii preclari
De mie belleze e uenustate egregia . . .
Prego ciaschun che pianger non mi degia
Che pianger doueuati alhora (quando
Era del patre mio nel aula regia
E) chel popul me andaua celebrando
Cum diuin culto e cum solemne honore . . .
Sol per cagion di uener saro mot(t)a . . .

Man vergleiche mit diesem kurzen Auszuge die entsprechende Stelle der lateinischen Erzählung: '*Haec sunt uobis egregiae formonsitatis meae praeclara praemia . . . Cum gentes et populi celebrarent nos diuinis honoribus . . . tunc flere . . . debuistis. Iam sentio . . . solo me nomine Veneris perisse, etc.*'

Die folgende Szene, die übrigens ihre Nachahmung durch Poggio gefunden zu haben scheint, ist der Apuleianischen Darstellung fremd, entstammt also gänzlich der Feder Galeotto's. Amor tritt auf und beobachtet Psyche, um die aufgetragene Rache zu vollführen. Aber wie schnell wandelt sich im Herzen des Gottes das Rachegefühl in das gerade Gegenteil, als er der Psyche ansichtig wird:

Oime che mi son ponto da me stesso!
Ahi lasso, che per lei tuto quanto ardo
Et esser suo pregion gia mi confesso!
Quanto el suo uiso piu contemplo e guardo,
Tanto maccende piu la fiamma molle
Che scie dai raggi del suo dolce sguardo.

Schließlich bittet er den Zephyr, die schöne Königstochter nach seinem in anmutigem Tale gelegenen Palast zu tragen.

Io non ferisco lei come me impose
Cum grande affetto la mia matre bella . . .

Die nächste Szene führt uns den Palast Amors vor Augen. Psyche, von Zephyr getragen, kommt dort an und wird von einem unsichtbaren Chore begrüßt, der ihre Anmut, die Pracht des Palastes und die Schönheit seines Beherrschers rühmt.

Staunend ruft Psyche aus:

Oime, doue son io? che albergo degno
Vago et ornato e richo di tanto oro
E questo oue hora per mia sorte uegno?

Eine der unsichtbaren Dienerinnen gibt ihr sofort Auskunft:

Entra qua denuo, e non hauer timore!
Eccoti el bagno et el tuo bel letto.
Vi dormirai col sposo tuo signore,
Ma prima te lauerai nel bagno netto,
E poi che ben lauata tu sarai
La cena prenderai per tuo dilecto.
E poi la cena tu te spoglierai,
E noi, tue ancille, te discalzaremo,

E tu nelletto te cor(r)icarai;
Iui col sposo noi te lassaremo.

Wie wir sehen, bemüht sich Galeotto möglichst alle Einzelheiten aus Apuleius in sein Drama herüberzunehmen, freilich geht er hierbei, wie die eben zitierten Verse beweisen, in recht geschmackloser Weise zu Werke.

Nachdem wir bei Apuleius die nächtliche Verbindung Amors mit Psyche erfahren, lesen wir weiter: '*Interea parentes eius indefesso luctu atque maerore consenescebant, latiusque porrecta fama sorores illae maiores cuncta cognorant propereque maestae atque lugubres deserto lare certatim ad parentum suorum conspectum adfatumque perrexerant.*' Diese Stelle hat Galeotto veranlaßt, uns eine Szene ähnlichen Inhalts vor Augen zu führen. Unmittelbar vom Palaste Amors hinweg werden wir in den Königspalast zu den unglücklichen Eltern und den trauernden Schwestern versetzt. Ein Klagegesang dringt an unser Ohr. Aber schon werden wir wieder in den Amorpalast zurückgeführt, genau wie bei Apuleius, wo es unmittelbar im Anschluß an die oben zitierte Stelle heißt: '*Ea nocte ad suam Psychen sic infit maritus:*' ... Auch der Wortlaut der von Amor an Psyche gerichteten Warnung kann die Abhängigkeit des Dramas von der lateinischen Vorlage nicht verleugnen. Fast in jedem Verse finden sich wörtliche Anklänge an den lateinischen Text. Als Beleg hierfür diene folgende Gegenüberstellung! Bei Apuleius lesen wir: '*Psyche, dulcissima et cara uxor, exitiabile tibi periculum minatur fortuna saeuior ... sorores iam tuae mortis opinione turbatae tuumque uestigium requirentes scopulum istum protinus aderunt, quarum siquas forte lamentationes acceperis, neque respondeas, immo nec prospicias omnino; ceterum mihi quidem grauissimum dolorem, tibi uero summum creabis exitium.*'

Galeotto überträgt diese Worte in folgende Verse:

Psiche, mia dolce e placida consorte,
Io uegio in te uno periculo eminente ...
Pianto han col patre tuo derotamente
Le tue sorelle, perche stiman tuti
Che le tue membre sian de uita spente.

E . . .
Cerchando i toi uestigi al scoglio andrano
Cum ululati e miserabel luti.
Ma se soi stridi ale tue orechie iranno
Non gli responder, perche mi daresti
Non puocha doglia e tu nharesti danno.

Galeotto schließt sich also sehr eng an den Wortlaut bei Apuleius an, freilich den schon mehrfach erhobenen Vorwurf, daß der Italiener seine Vorlage verwässere, können wir auch hier nicht unterdrücken. Wie kraftvoll steigernd schließt z. B. bei Apuleius die Rede Amors ab: '*Ceterum mihi quidem grauissimum dolorem, tibi uero summum creabis exitium.*' Wie nichtssagend muten dagegen die Verse Galeotto's an:

[perche] mi daresti
Non puocha doglia e tu nharesti danno . . .

Bei Apuleius lesen wir dann weiter: '*sed eo simul cum nocte dilapso diem totum lacrimis ac plangoribus misella consumit*' . . . Genau so Szenenwechsel bei Galeotto. Amor ist entschwunden; Psyche ergeht sich in Wehklagen über ihre Vereinsamung. Einige Zeilen hernach berichtet Apuleius, daß Amor bei einbrechender Nacht wiederkehrt. Demgemäß führt uns Galeotto nach abermaligem Szenenwechsel wieder Amor und Psyche in ihrem Schlafgemach vor Augen. Es folgen, untermischt mit Psyches stürmischen Bitten, die leise tadelnden Vorwürfe Amors, sein Nachgeben und eindringliches Gebot, nicht auf Veranlassung der Schwestern hin nach seiner Gestalt zu forschen. Wie im Vorausgehenden, schließt sich auch hierin Galeotto seiner Vorlage getreulich an. Greifen wir z. B. die Treuschwüre und Liebesbeteuerungen Psyches als Beleg heraus! Bei Apuleius lautet diese Stelle: '*sed prius*', *inquit*, '*centies moriar quam tuo isto dulcissimo conubio caream! Amo enim et efflictim te, quicumque es, . . . nec ipsi Cupidini conparo. Sed istud etiam meis precibus, oro, largire et illi tuo famulo Zephyro praecipe, simili uectura sorores huc mihi sistat.*'

Galeotto hat diese Stelle, wenn auch etwas weitschweifiger und unter Umstellung einzelner Sätze, getreulich übertragen:

Chiunche tu sei, io tamo e dei pensare
Che prima patirei ben mille morte,

Che mai della promessa ate manchare.
E certo esser tu dei, caro consorte.
Che se tu fusti el bel garzon Cupido,
Come te amo, io non te amarei piu forte.
Ma se tu me ami asai, come mi fido,
Te prego che al tuo Zephiro comande
Che porti mie sorelle in questo nido.

Schon in der folgenden Szene sehen wir die beiden Schwestern auf dem Wege zum Aussetzungsfelsen. Sie singen eine Kanzone, in welcher das traurige Geschick Psyches beklagt wird. Diese Szene ist gleichfalls im wesentlichen bei Apuleius vorgezeichnet, wie auch die Worte der Psyche auf jene Klagen hin in beiden Fassungen genau übereinstimmen. Apuleius: '*quid vos miseris lamentationibus nequiquam adfligitis? quam lugetis, adsum. lugubres uoces desinite et diutinis lacrimis madentes genas siccate tandem, quippe cum iam possitis, quam plangebatis, amplecti*'.

Galeotto: Ah, che, sorelle, maffligete tanto?
Eccoui quella per cui lacrimate.
Lassate donche el lamenteuol pianto,
E le bagnate guancie ue siccate,
Poi che ui lice di ueder collei
Qual dabracciar e di basar bramate.

Zephyr bringt sodann die Schwestern in den Palast, wo ihnen die herrlichsten Speisen aufgetragen, und wo sie von unsichtbaren Dienerinnen bedient werden. Nicht lange dauert es, so stellt die eine Schwester die Frage nach Psyches Gatten. Der lateinischen Vorlage entsprechend lautet die Antwort:

De prima barba el sposo mio formoso,
Qual ua caciando el giorno per ristoro;
Poi uien la notte e meco sta in riposo.

Nun wird Psyche ängstlich; sie beschenkt ihre Schwestern noch reichlich mit Gold und edlem Gestein, dann aber drängt sie dieselben zum Aufbruche. Apuleius faßt diese Stelle in folgende Worte: '*et nequa sermonis procedentis labe consilium tacitum proderetur, auro facto gemmosisque monilibus onustas eas statim vocato Zephyro tradit reportandas.*'

Bei Galeotto lesen wir ganz ähnlich:

Questi monili, queste gemme et oro
Vo che sian uostre . . .
Itene donche a uostri alberghi preste,
E tu, Zephiro mio, fa che le porti!

Die folgende Szene zeigt uns die beiden Schwestern auf ihrer Rückkehr von Psyche. Wie bei Apuleius klagen sie über das parteiische und ungerechte Schicksal, welches ihre jüngste Schwester, die doch von den gleichen Eltern stamme, so sehr bevorzuge. Psyches Gatte müsse wohl ein Gott sein, sie selbst aber werde wohl binnen kurzem der Unsterblichkeit teilhaftig werden. Hier wie bei Apuleius finden sich endlich die bitteren Klagen über ihre Gatten, die alt und gebrechlich seien, sowie der Vorsatz, Psyche zu stürzen und das, was sie gesehen, sorgfältig geheim zu halten. Wie Apuleius, so führt uns auch Galeotto sofort wieder zu Psyche zurück. Amor warnt neuerdings vor den Tücken der Schwestern. Er offenbart der Geliebten, daß sie einen Sohn empfangen, der unsterblich sein solle, wenn sie sich seinem Gebote füge, sterblich aber, wenn sie ungehorsam sei. Psyche ist hocherfreut „*di questo figliol*“, den sie im Schoße trage. Also wie Apuleius spricht auch Galeotto an dieser Stelle von einem „Söhnchen“. Wir sind überrascht, wenn uns am Schlusse der Apuleianischen Erzählung, nachdem zweimal ausdrücklich von einem zu erwartenden Söhnchen die Rede war [1]), die Geburt eines Töchterchens Voluptas vermeldet wird. In Galeotto's Drama, wir können dies gleich vorausnehmen, wird, wie bei Apuleius, am Schlusse die Geburt einer Tochter vermeldet. Auch im Tempio de Amore haben wir bereits von der *uolupta*, der Tochter Amors und Psyches gehört. Galeotto macht sich also mit Apuleius, im Gegensatz zu Udine, Chiabrera, Marino und Gabrielli, welche, wie wir sehen werden, ganz folgerichtig die Geburt eines Sohnes Diletto verzeichnen, einer auffälligen Inkonsequenz schuldig. Deutlich tritt auch im folgenden Galeotto's Abhängigkeit

---

[1]) Vgl. Schaller, *De Fab. Ap.* etc. p. 15f.: *Iam Friedländer Apuleio vitio dedit* etc.

von Apuleius zutage. Nach Schilderung von Psyches Freude über das verheißene Söhnchen lesen wir bei Apuleius: '*sed iam pestes illae taeterrimaeque furiae anhelantes uipereum uirus et festinantes inpia celeritate nauigabant.*' Dann den Faden der Erzählung wieder auf Psyche zurücklenkend fährt der Lateiner fort: '*tunc sic iterum momentarius maritus suam Psychen admonet*' ... Genau so führt uns Galeotto in einer kurzen Szene die ruchlosen Schwestern auf ihrer abermaligen Wanderung zum Palaste Amors vor Augen, um dann sofort wieder auf die Ereignisse dortselbst zurückzukommen. Nochmals warnt Amor dringend vor den tückischen Schwestern:

El sexo infesto et inimico sangue
Cum impeto efuror ha preso larme ...

Fast die nämlichen Worte finden wir in der lateinischen Erzählung: '*en sexus infestus et sanguis inimicus iam sumpsit arma*' ... Ebenso stimmen die beschwichtigenden Worte der Psyche und ihre abermaligen Bitten um Zulassung der Schwestern ziemlich genau mit Apuleius überein. Nicht minder klar tritt das Abhängigkeitsverhältnis in der folgenden Szene zutage. Die beiden Schwestern kommen in den Palast. Sie heucheln die lebhafteste Freude über Psyches Mutterschaft. Alle Zauberkünste des Palastes werden wieder in Bewegung gesetzt. Wieder fragt eine Schwester nach Psyches Gatten und diese, uneingedenk ihrer früheren Aussage, erwidert:

Eglie uno mercante pratico e sentito
Qual negociando ua per ste contrate,
Che del gran mare sono atorno el lito,
Et e nel mezo corso di sua etate
Et ha i capelli in capo gia canuti,
Come riccercha la uirilitate.

Reich beschenkt werden die Schwestern sodann wieder entlassen. Auf dem Rückwege tauschen sie ihre Vermutungen aus über Psyches ungeheuerliche Lüge (*monstruoso mendatio*, ebenso Ap.),

Chel sposo suo qual dianzi giouene era
Gia sia canuto in cossi puoco spatio.

Sicherlich wisse Psyche nicht, wie ihr Gatte aussehe. Wenn sie aber das Antlitz ihres Gemahles nicht kenne, so sei sie gewiß Gattin irgend eines Unsterblichen und in kurzer Zeit werde sie wohl Mutter eines Gottes sein. Gleichzeitig gibt sich die Absicht des Schwesternpaares kund, Psyche zu verderben. Wir sehen auf den ersten Blick wieder den engen Anschluß Galeotto's an seine Vorlage. Auch die folgende Szene zeigt die fast sklavische Abhängigkeit des Italieners vom Lateiner. Bei letzterem schließt das Gespräch der Schwestern mit den Worten: '*ergo interim ad parentes nostros redeamus*' . . . und dann erzählt er weiter: '*Sic inflammatae, parentibus fastidienter appellatis et nocte turbata uigiliis, perditae matutino scopulum peruolant*'. . . . Diese wenigen Zeilen haben Galeotto veranlaßt, die nächste Szene wieder in den elterlichen Palast der Psyche zu verlegen. Hier berichten die beiden älteren Töchter den unglücklichen Eltern, sie hätten vergeblich überall nach Psyche gesucht, von ihr jedoch keine Spur entdeckt. Cosmo bricht in laute Klagen aus; nie werde man ihn wieder fröhlich sehen, und in ähnlicher Weise verleiht Edilithia ihrem Schmerze Ausdruck. Doch nicht lange duldet der Neid die Schwestern im Hause der Eltern. Unter dem Vorwande, in ihr eigenes Heim zu den Gatten zurückkehren zu wollen, machen sie sich schleunigst ein drittes Mal auf den Weg zu Psyche. Zephyr bringt sie in der gewohnten Weise in den Palast. Schon sehen wir, wie die beiden Unholdinnen ihr argloses Opfer mit giftiger Rede bestricken:

Psiche, . . .
Tu senza affanno qui beata sedi,
E noi hauende de tue cose cura
Habian dolor di quel che tu non uedi.
Sapian di certo che di notte oscura
Una gran biscia in molti nodi intorta
Vene astar teco. E tu stai qui sicura!
E molti caciatori lhanno scorta
Gia molte sete ritornar dal pasto . . .
La risposta dapollo ben fu uera,

Che al patre reuelo che tua persona
A noze duna bestia dicata era . . .

Diese Worte sind zum Teil unverändert aus Apuleius herübergenommen. Man vergleiche damit folgenden Auszug aus dem lateinischen Text: '*tu quidem felix et ipsa tanti mali ignorantia beata sedes, nos autem, quae peruigili cura rebus tuis excubamus, cladibus tuis misere cruciamur. pro uero namque conperimus . . . multinodis uoluminibus serpentem . . . tecum noctibus adquiescere. et multi coloni quique circumsecus uenantur . . . uiderunt cum uespera redeuntem e pastu . . . nunc recordare sortis Pythicae, quae te trucis bestiae nuptiis destinatam esse clamauit.*' Psyche gesteht zu, daß sie ihren Gatten noch nie gesehen habe. Nur des Nachts komme er immer zu ihr, und wenn sie ihn um seinen Anblick anflehe, dann drohe er mit großem, zukünftigem Leide.

Der Rat der Schwestern, wie Psyche das Ungetüm bewältigen müsse, ist ganz Apuleianisch. Mit Messer und Licht müsse sie sich rüsten, den Unhold im Schlafe überraschen und gegen ihn den tödlichen Streich führen. Selbst bis ins einzelnste folgt Galeotto seiner Vorlage. Bei Apuleius heißt es z. B.: '*nec nostrum tibi deerit subsidium, sed cum primum illius morte salutem tibi feceris, anxiae praestolabimus cunctisque istis ocius tecum relatis uotiuis nuptiis hominem te iungemus homini*'. Galeotto bildet diese Stelle folgendermaßen nach:

E quando harai el fatto tuo compiuto
Insti contorni noi taspetteremo
E coi uicini ti daremo aiuto.
E a saluamento poi te guidaremo,
E cum noze uotiue e triumphante
Cum un marito human te giungeremo.

Die folgende Szene führt uns Psyche allein vor Augen. Ihre Schwestern haben sich wieder entfernt und die Unglückliche in ihren schrecklichen Zweifeln zurückgelassen. Ihre Gedanken beschäftigen sich nur mit ihrem Gatten:

In bestia lodio, e amolo in marito.
Hor uado, hor resto, hor temo et hor ardisco.

Diese Stelle ist eine und zwar recht armselige Nachahmung des Apuleianischen '*festinat, differt, audet, trepidat,*

*diffidit, irascitur; et, quod est ultimum, in eodem corpore odit bestiam, diligit maritum.'*

Der Entschluß, dem Rate der Schwestern Folge zu leisten, gewinnt schließlich in Psyches Herzen die Oberhand. In einem neuen Auftritte — es ist dies die Eingangsszene des dritten Aktes — macht sich Psyche an die Ausführung des ihr von den ruchlosen Schwestern vorgeschlagenen Planes. Auch in der Darstellung dieser Vorgänge hält sich Galeotto genau an Apuleius. Mit Licht und Messer ausgerüstet naht Psyche dem Lager ihres Gatten. Sie verwundet sich an einem seiner Pfeile, gibt ihrem Entzücken über den unerwarteten Anblick Ausdruck, will Amor küssen — da entfällt ihrer Lampe ein Tropfen siedenden Öles und versengt Amors Schulter. Der verletzte Gott springt vom Lager auf, richtet zürnende Worte an Psyche, und verkündet, daß seine Rache bald über Psyches Schwestern kommen werde:

Ma auendicarmi non staro gia molto
Di quelle egregie tue consiliatrice . . .

Bei Apuleius lautet diese Drohung ganz ähnlich: *'Sed illae quidem consiliatrices egregiae tuae . . . dabunt actutum mihi poenas'*.

Amor ist entschwunden. In ihrer Verzweiflung will Psyche im nahe gelegenen Flusse den Tod suchen. Sie wird jedoch an das jenseitige Ufer getragen. Dort spricht Pan aufmunternde Worte zu ihr, und nun beginnen ihre Irrfahrten. Zunächst soll die arglistigen Schwestern gerechte Strafe treffen. Psyche begegnet einer der Verräterinnen auf der Straße und berichtet ihr die Ausführung der frevlen Tat und ihre Verstoßung. An ihrer Stelle aber habe sich Amor die Schwester zur Gattin erkoren.

Es folgt nunmehr eine ganz eigenartige Szene, die wir anderwärts nicht wieder antreffen, die also zu den wenigen Zügen eigener Erfindung gerechnet werden muß. Die törichte und nach Amors Liebe dürstende Schwester begibt sich schleunigst zu ihrem Gemahl und berichtet diesem in erheuchelter Trauer, ihr Vater sei gestorben. Der Gatte möge also ihre Reise in die Heimat gestatten. „Geh wenn es dir gefällt“, erwidert der ob der Trauerkunde aufrichtig betrübte

Gatte, „wenn du aber den Toten beklagt hast, dann weile nicht mehr allzulange bei deiner Mutter!“ In der nächsten Szene ist das gewissenlose Weib bereits unterwegs. Doch nicht der Heimat streben ihre Schritte zu, sondern, wie ihrem Selbstgespräche zu entnehmen ist, dem Aussetzungsfelsen, von wo aus Zephyr sie in die Arme Amors führen soll. „Sie stürzt sich in die Tiefe“, besagt die Bühnenanweisung am Schlusse des erwähnten Selbstgesprächs, „und bricht den Hals“. In ganz ähnlicher Weise findet die zweite Schwester ihren Tod und die gerechte Strafe in der Tiefe des Abgrundes. Während die beiden Gatten bei Apuleius nur nebenbei im Laufe der Erzählung kurze Erwähnung finden, sind sie hier handelnd eingeführt. Es ist dies eine Neuerung, die späterhin auch Mercadanti in seinem Drama verwendet hat.

In der folgenden Szene tritt Venus auf. Aus ihrem Monologe können wir entnehmen, daß sie von allen Vorfällen der jüngsten Zeit unterrichtet ist:

Quel biancho ucel, che sta del mar su londe,
Mha datto, oime! pur dianzi tal nouella,
Chogni dolor nel petto mio sasconde.
Cum sua loquace e garrula fauella
Mha reuellato, come el mio figliolo
Arde damor dun mortal donzella . . .

Alles, was Apuleius teils berichtend, teils als Rede und Gegenrede zwischen Venus und der Möwe (*auis peralba illa gauia*) zur Darstellung bringt, ist in diesem Selbstgespräche enthalten. Venus eilt sodann unverzüglich zu Amor. Die folgende Szene zeigt uns einen erregten Auftritt zwischen der Göttin und ihrem Sohne. Ganz im Sinne des Apuleius folgt hierauf auch die Begegnung mit Ceres und Juno. Alsdann lenkt Galeotto wie Apuleius die Gedanken wieder auf Psyche zurück, die sich schutzflehend den Heiligtümern der Ceres und Juno naht. Doch keine Hilfe wird der Verlassenen zuteil. Die beiden Göttinnen wagen nicht, den Zorn der Venus auf sich zu laden. In einer elenden Höhle muß Psyche Schutz suchen. *Psiche se ne ua dentro ad una speluncha*, besagt die hier eingeschobene Bühnenanweisung, *doue sta una pouera donna da cui e racolta. Venere compare insieme cum Mercurio*

*al quale dice cosi* . . . Es ergeht an Merkur die Aufforderung, überall die Bekanntmachung zur Auslieferung der flüchtigen Psyche ergehen zu lassen. Schon die folgende Szene zeigt uns Merkur, wie er der erhaltenen Weisung nachkommt. Wir vernehmen hier aber keineswegs etwas von dem Kußversprechen; an seine Stelle ist die Drohung getreten, daß derjenige halb zu Tode gepeitscht werden solle, zu dessen Füßen die flüchtige Sklavin getroffen werde. Geängstigt durch diese drohende Ankündigung ruft die alte Frau Psyche zu:

Vatene donche et escie fuor del speco,
Che piu non uo che tu qui alberghi meco!

Psyche verläßt ihr Versteck und fällt sofort in die Hände der Consuetudine, die ihre Gefangene unter harten Worten in Gewahrsam nimmt und sie mitleidlos an den Haaren zerrt. Venus gießt über die gehaßte Rivalin ihren ganzen Spott und Hohn aus und übergibt sie der Sollicitudine und Tristitia zur Züchtigung.

Damit sind wir wieder auf bekanntem Boden angelangt. Ganz neu eingeschaltet ist dagegen die Szene in der Höhle des armen Weibes. Die Namen der drei Peinigerinnen Psyches sind natürlich Apuleius entlehnt, wie sich Galeotto im folgenden überhaupt wieder sehr eng an seine Vorlage anschließt. Eine kurze Szene drängt sich nun auf die andere. Es folgt die Körnerlese, die mit Hilfe der Ameisen vollzogen wird, als Psyche ob der unlösbaren Aufgabe schon verzweifeln will. Als Venus Psyche vor vollendetem Werke findet, ruft sie ihr zu:

Ahi uille ancilla perfida et iniqua,
Cum le tu man questa opra non facesti . . .

Man vergleiche hiermit den lateinischen Wortlaut: '*non tuum, nequissima, nec tuarum manuum istud opus*'. Apuleius fährt sodann in seiner Erzählung fort: '*Interim Cupido solus interioris domus unici cubiculi custodia clausus cohercebatur acriter.*' Demgemäß zeigt uns auch bei Galeotto der nächste kurze Auftritt den Liebesgott im Gewahrsam seiner zürnenden Mutter. Er klagt über seine Gefangenschaft und die Trennung von der Geliebten. Doch abermals wechselt nach Apuleiani-

schem Muster die Szene. Venus legt der verhaßten Nebenbuhlerin die zweite Probe auf:

Vedi quel boscho cha un bel fiume a canto
Doue son quelle peccore nitente
Di color doro pretioso tanto
Che errando uan nel pasculo florente
Senza custode . . .
Vatene donche e fa che piu non tardi,
Recami qui de uel pretioso un fioccho!

Diese Stelle ist eine fast wörtliche Übertragung des Apuleianischen Textes: '*uidesne illud nemus, quod fluuio praeterluenti attenditur? . . . oues ibi nitentes, aurique colore florentes incustodito pastu uagantur. inde de coma pretiosi uelleris floccum mihi confestim . . . adferas censeo*'. Schon ist Psyche im Begriffe, sich aus Verzweiflung in den Fluß zu stürzen, als ihr das Schilfrohr, genau nach Apuleianischer Art, die Anweisung erteilt, wie sie, sicher vor den gefährlichen Tieren, sich die goldene Wolle verschaffen könne. Sie tut, wie ihr das Schilfrohr geraten hat und reich beladen kehrt sie mit der gewünschten Beute zu Venus zurück. Schon harret ihrer dort eine neue, noch viel härtere Aufgabe. Die Göttin gebietet ihr, Wasser zu holen am stygischen Quell. Durch Jupiters Adler erlangt sie das gewünschte Naß und entgeht dem im Abgrunde lauernden Drachen. Doch der Groll der Göttin ist immer noch nicht bezwungen. Venus will die verhaßte Gegnerin um jeden Preis verderben. Deshalb schickt sie dieselbe zu Proserpina in die Unterwelt. Durch den Sprung von der Höhe eines Turmes glaubt Psyche am schnellsten in den Bereich der Todesschatten zu kommen und ihrer Peinigerin auf immer zu entgehen. Doch der Turm hält sie von dem Todessprunge zurück, fordert sie auf, den Gang in die Unterwelt anzutreten und gibt ihr genaue Anweisungen, wie sie sich im Reiche des Todes zu benehmen habe. Auf all die Erscheinungen und Lockungen der Unterwelt wird sie aufmerksam gemacht und zwar streng in der Reihenfolge, welche die Darstellung des Apuleius dabei innehält. Nachdrücklich wird ihr eingeschärft, wie sie sich gegen den Eseltreiber, gegen Charon und den im Styx dahintreibenden Alten, gegen

die Spinnerinnen, den Höllenhund und gegen Proserpina zu verhalten habe. Den Abschluß all dieser Ratschläge bildet endlich die Warnung:

Giunta ala luce, accioche possi euadere
Dogni pericol, non aprir di Venere
El busciol, che in gran mal potresti cadere!

Mit ganz ähnlichen Worten schließt der Turm seine Anweisungen auch bei Apuleius: *'sed inter omnia hoc obseruandum praecipue tibi censeo, ne uelis aperire uel inspicere illam quam feres pyxidem'*.

Psyche tritt alsdann ihren Gang in die Unterwelt an. Während nun Apuleius, wenn auch in gedrängter Form, ihre Wanderung und ihr Tun schildert, schiebt Galeotto, dem es doch zu schwierig dünken mochte, auch diese Partie szenisch darzustellen, zur Ausfüllung der Zwischenzeit einen Auftritt ein, der völlig eigener Erfindung ist. Es erscheint der Gatte von Psyches älterer Schwester und spricht seine Besorgnis aus über das unerklärlich lange Fernbleiben seiner Gemahlin. Er will sich auf den Weg machen, um nach ihr zu suchen. Zunächst gedenkt er, sich zu ihrer Schwester zu begeben, wo seine Gemahlin etwa verweilen könnte. Doch schon erblickt er den Gatten dieser Schwester, der mit bestürzter Miene und besorgtem Blicke vor seiner Behausung steht. Dem ankommenden Schwager berichtet er, es seien bereits mehrere Tage, daß auch er seine Gattin verloren habe. Da die ältere der beiden Schwestern vorgeschützt, sie wolle nach Hause eilen, um mit der Mutter den toten Vater zu beweinen, so begeben sich die beiden Männer zum Palaste des Cosmo, um sich Gewißheit zu verschaffen. Das Bild, welches wir aus diesem Auftritte von den beiden besorgten Gatten gewinnen, steht im schroffen Gegensatz zu jenem, das wir uns nach den Reden der beiden Schwestern von denselben bilden mußten.

Inzwischen hat Psyche ihre Aufgabe gelöst. Aus ihrem Munde vernehmen wir kurz ihre Erlebnisse im Totenreiche, die uns, wie oben erwähnt, Apuleius unmittelbar im Anschlusse an die Unterweisungen des Turmes erzählt. Bald folgt indes die Darstellung wieder ganz dem Faden der Apuleianischen

Erzählung. Geleitet von dem bekannten Motive, ihre Schönheit mit Proserpinas Gabe zu erhöhen, um dadurch Amor mehr zu fesseln, öffnet sie die Büchse und sinkt, dem Tode verfallen, zu Boden. Doch auch in dieser letzten Not wird ihr Hilfe. Die Bühnenanweisung Galeotto's besagt: „*Cupido, essendo guarito et usciendo per una fenestra sopra, gionge oue e costei e reponendo nel busciolo el sono infernale e poi serrandola cum la punta duna sua saetta la percuote e sueglia edicegli: (Ecco, che anchor di nouo tu eri morta!)*“ Genau so lesen wir bei Apuleius: '*sed Cupido . . . reconualescens . . . per altissimam . . . elapsus fenestram . . . Psychen accurrit . . .* [*et*] *. . . somno . . . rursum in pristinam pyxidis sedem recondito Psychen innoxio punctulo sagittae suae suscitat et 'ecce', inquit, 'rursum perieras, misella, simili curiositate'*. Nachdem Amor Psyche aus der Todesnacht errettet und sie aufgefordert hat, unverweilt mit der Büchse zu Venus zu eilen, entschwindet er. Während wir nun bei Apuleius nur lesen: '*Psyche uero confestim Veneri munus reportat Proserpinae*', spricht Psyche hier in einem Monologe die Erkenntnis aus, daß stets Amor ihr in den harten Prüfungen beigestanden sei. Ihr Selbstgespräch endet mit einer Klage über das rasche Enteilen des Geliebten. Von der Aufnahme, die Psyche bei Venus gefunden, lesen wir bei Apuleius überhaupt nichts. Aus dem Umstande jedoch, daß sich Jupiter im Rate der Götter ausdrücklich bei der Göttin für Psyche verwendet und sie dadurch zu besänftigen sucht, daß er Psyche zur Unsterblichen erhebt, müssen wir wohl annehmen, daß ihr Widerwillen gegen Psyche immer noch nicht geschwunden war. Ganz anders bei Galeotto, wo die Göttin völlig umgewandelt erscheint.

Oime, che certo amiratiua sono,
Come tu mai da quella dea lhauesti.
Hor ua chogni tua ingiuria te perdono
Et ogni oltragio che gia me facesti.
Vatene in pace e pensa di star lieta,
Che la mia mente e uerso te quieta!

Eine ganz ähnliche Szene und den gleichen Wandel in den Gefühlen der Venus werden wir später in dem Drama des Mercadanti wiederfinden. Nach dieser Abweichung schließt

sich Galeotto in der folgenden Szene desto enger an Apuleius an. Wir finden Amor bei Jupiter, durch dessen Vermittlung die endliche Befreiung der Psyche aus ihrem Leide, eine Aussöhnung mit Venus und die endgültige Vereinigung der beiden Liebenden herbeigeführt werden soll. Die Bitte findet Gewährung, doch muß sich Amor auch in der italienischen Bearbeitung alle seine losen Streiche dem Höchsten der Götter gegenüber zum Vorhalt bringen lassen:

Figliol, ben che seruato lhonor degno
Tu mai non habbi, ma ferito el petto,
Col qual dispono ogni celeste segno,
E fatto de lasciuie uoglie infetto,
E contra lalma lege ad adulterii
Tu fatto mhabbi el tristo cor sugetto,
E puosta la mia fama in uituperii,
E conuertito in bestie et in ucelli,
Lassando el degno honor de nostri imperii
Io uo che dal mio petto se scanzelli
Ogni tuo oltragio che gia fatto mhai
Cum toi pongenti et aurei quadrelli.
La gratia donche qual dimaudi harai . . .

Bei Apuleius lautet die entsprechende Stelle: '*licet tu*', *inquit* (*sc. Jupiter*), '*domine fili, nunquam mihi concessu deum decretum seruaris honorem, sed istud pectus meum, quo leges elementorum et uices siderum disponuntur, conuulneraris adsiduis ictibus crebrisque terrenae libidinis foedaueris casibus contraque leges . . . turpibus adulteriis existimationem famamque meam laeseris . . . in feras, in aues . . . serenos uultus meos sordide reformando, at tamen . . . cuncta perficiam . . .*'

Während nun Apuleius rasch zum Schlusse eilt, führt uns Galeotto noch eine Reihe umfangreicher Szenen vor Augen. Im folgenden Auftritte werden durch Merkur alle Götter zu einer großen Versammlung einberufen. Bei Apuleius lesen wir, daß Jupiter zu verkünden befiehlt, *siqui coetu caelestium defuisset, in poenam decem milium nummum conuentum iri.* Ebenso verkündet auch bei Galeotto der Gott Merkur, daß, wer immer Jupiters Befehl außer acht lasse,

Sara dannato in dece marche doro.

Schon die nächste Szene versetzt uns in die Versammlung der Götter. Sie alle sind sehr gespannt auf das, was Jupiter ihnen zu verkünden habe. Feierlich besteigt dieser seinen Thron und verwendet im Götterrate sein Ansehen und seine Macht zugunsten der beiden Liebenden. Sich sodann an Venus wendend fährt Jupiter begütigend fort, er wolle machen

Che sian le noze pare, congrue e iuste,
Per che uoglio che guste (sc. Psiche) el suco dolce
Dambrosia chel cel folce di dolceza
E che tanto sappreza qui fra noi
E fa immortal chi beue il liquor soi.

Venus erwidert, daß sie sich Jupiters Willen beuge und geneigt sei, Psyche als Tochter anzunehmen:

Ma questo in gratia uoglio che a le due
Magior sorelle sue la uita rendi
E che Mercurio a questo far descendi.

Merkur erhält sogleich den Befehl, zur Erde niederzusteigen, die beiden Schwestern wieder zum Leben zu erwecken und dann Psyche zum Götterhimmel emporzugeleiten. Der Gott der *mercadanti, latri, furfanti, arithmetici, cosmographi et archimisti e giocatori*, wie er sich selber nennt, steigt unverweilt zu dem Tale nieder, wo die Leiber des neidischen Schwesternpaares liegen. Er berührt sie mit seinem Heroldsstabe und ruft sie ins Leben zurück. Die beiden Schwestern singen nach ihrer Wiedererweckung ein Lied, in welchem sich ihre Reue über den begangenen Verrat ausspricht.

Eine neue Szene beschäftigt sich mit Cosmo, seiner Gemahlin und den beiden Schwiegersöhnen. Falsch sei der Bericht gewesen, erklärt Cosmo, der ihn tot gemeldet hat. Doch sei sein Herz von Leid erfüllt, weil er nun wohl auch die beiden älteren Töchter verloren habe, da sie die heimatliche Schwelle nicht betreten hätten. Während Cosmo diese Befürchtung ausspricht, erblicken sie plötzlich die herannahende Psyche. Es herrscht große Freude. Psyche erzählt alles, was sich seit ihrer Aussetzung ereignet hat. Sie berichtet auch den Tod der beiden Schwestern, deren Gatten ob der

schlimmen Kunde sehr betrübt sind. Sie müssen indes zugestehen, daß der Tod nur die gerechte Strafe für das ruchlose Beginnen ihrer Frauen gewesen sei. Doch zur allgemeinen Überraschung erscheinen alsbald die Totgemeldeten in der Begleitung des Merkur. Dieser wendet sich zunächst an Psyche, verkündet ihr den Götterbeschluß, daß sie sich als Unsterbliche auf immer des Besitzes ihres Geliebten erfreuen solle und ermahnt sie dann zur Versöhnlichkeit gegen ihre Schwestern, über deren Wiedererweckung er Aufklärung gibt. Psyche verzeiht den Reuigen freudigen Herzens. Dann nimmt sie Abschied von Eltern und Anverwandten und steigt mit Merkur zum Götterhimmel empor, während Cosmo und Endilithia und die übrigen nach Hause zurückkehren.

Galeotto weicht also in den letzten Szenen gänzlich von der Knappheit und Kürze ab, mit welcher Apuleius die Schlußereignisse darstellt. Eine ganze Reihe neu erfundener Szenen reiht sich an schon bekannte an. Freilich hat der Stoff durch diese Zutaten nicht gewonnen. Der Apuleianischen Kürze gebührt entschieden der Vorzug. Gleichwohl hat späterhin Mercadanti einen großen Teil dieser Neuerungen in seinem Drama verwertet, wie er überhaupt so ziemlich alle neuen Züge in Galeotto's Psychedrama nachgeahmt hat.

Der Schluß des Stückes spielt sich im Götterhimmel ab. Nach einer feierlichen Rede überreicht Jupiter der Psyche den Unsterblichkeit verleihenden Nektar, vermählt sie sodann mit Amor und gebietet den übrigen Göttern, ihr bestes Können zur Verherrlichung des Festes aufzuwenden. Apollo und die drei Grazien singen eine endlose Kanzone, die mit dem Hinweis auf die nahe Geburt der *uoluptate* abschließt. Ein von den drei Grazien „*in laude del santo matrimonio*“ gesungener Hymnus führt das in den letzten Partien recht ermüdende Stück endlich vollends zu Ende.

Wenn schon ein Blick in den Tempio de Amore gelehrt hat, daß Galeotto dal Carretto mit Apuleius in hohem Grade vertraut war, so hat vollends die vorausgehende Analyse dargetan, daß der Italiener der Darstellung des afrikanischen Rhetors bis ins einzelnste folgt. Unbekümmert um die Einheit der Handlung und um bühnentechnische Schwierigkeiten reiht

Galeotto einfach Szene an Szene, wie er sie in der lateinischen Prosaerzählung vorfindet. Der Apuleianische Text ist nur dialogisiert; vielfach war auch die Dialogform bei Apuleius bereits vorgezeichnet, so daß Galeotto ganze Szenen nur in italienische Verse zu übertragen brauchte. Wörtliche Anklänge sind, wie obige Analyse dartut, in der Tat sehr zahlreich.

Die wenigen Szenen, die von der Apuleianischen Darstellung abweichen, sind keineswegs von einschneidender Bedeutung. Zunächst weist die Anordnung der Szenen bei Beginn des Dramas etwas selbständiges Gepräge auf. Auch spielen die Eltern der Psyche sowie ihre Schwäger in dem Drama eine bedeutendere Rolle als bei Apuleius, der sie in der ersten Hälfte seiner Erzählung wohl gelegentlich erwähnt, ihrer jedoch in der zweiten Hälfte nicht mehr gedenkt. Galeotto behält, wie wir gesehen haben, das königliche Elternpaar und die beiden Schwiegersöhne bis zum Schlusse des Dramas bei, und läßt selbst die beiden Schwestern wieder von den Toten auferstehen. Daß Galeotto in diesen Neuerungen für spätere Bearbeiter des Psychestoffes, namentlich für Mercadanti, vorbildlich geworden ist, haben wir schon im Laufe der Analyse bemerkt. Erwähnen wir noch den plötzlichen Gesinnungswandel der Venus bei der Rückkehr Psyches aus der Unterwelt, die ganz unnötige Szene in der Höhle des alten Weibes, sowie schließlich die nicht unbedeutenden Erweiterungen am Schlusse des Stückes, so haben wir die eigenartigen Partien der Dichtung schon so ziemlich erschöpft. Als sehr eigentümlich mag endlich noch die christliche Färbung hervorgehoben werden, die Galeotto zum Teil den Reden der Götter verleiht. Das biblische „*Vatene in pace, Gehe hin im Frieden!*" kehrt mehrmals wieder. Noch viel biblischer aber klingt stellenweise die Rede, die Merkur an Psyche richtet, bevor er sie in den Götterhimmel aufnimmt:

Psiche, quel alto omnipotente Gioue,
Che tuti i celi e luniuerso rege
E sopra i bon la sua gratia pioue,
Da te mi manda cum tal thema elege
Che dir te debba come hogi te accetta
De gli beati soi nel santo grege.

Und schließlich heißt es:

Vientene, o Psiche, a poseder el regno!

Hiermit sind alle selbständigen Züge des Dramas erschöpft. In der einzigen noch erwähnenswerten Abweichung von Apuleius, die in der Benennung von Psyches Eltern mit den Namen Cosmo und Endilithia besteht, folgt Galeotto einer sekundären Quelle, der Genealogie des Boccaccio.

An Wert ist dieses Drama, gerade infolge der starken Anlehnung an Apuleius, dem ganz ungenießbaren *Tempio de Amore* entschieden überlegen. Mehr als historisches Interesse vermag indes auch diese Dichtung Galeotto's nicht wachzurufen.

## Don Juan de Mal Lara.

Die nächstfolgende Bearbeitung, die in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, stammt aus Sevilla und hat Don Juan de Mal Lara zum Verfasser. Es ist ein umfangreiches Epos in 12 Gesängen, welches jedoch niemals zum Drucke gelangt ist. Eine Handschrift befindet sich in der Nationalbibliothek zu Madrid, eine sehr genaue Kopie dieser Handschrift in Sevilla.[1]) Im folgenden stütze ich mich auf Latour's eingehende Analyse.[2]) Machen wir uns vorerst mit dem Inhalte und dem Gedankengange der Dichtung bekannt!

Gesang I berichtet die Geburt der Psyche, das Orakel und die Aussetzung auf einem Felsen. Im II. Gesang wird die Prinzessin durch Zephyr in den Palast Amors gebracht. Sie ist glücklich bis ihr (III. Ges.) die Versuchung in Gestalt der beiden Schwestern naht. Sie unterliegt ihr, übertritt Amors Gebot, wird von diesem verstoßen und will nun den Tod in den Wellen suchen. Pan hält sie aber zurück, tröstet sie und erzählt ihr das Schicksal der Syrinx. Der Schluß des dritten und der ganze IV. Gesang behandelt die Bestrafung der Schwestern: «*mais à la mort de la dernière le poète*

[1]) Latour, *Psyché en Espagne*, p. XV.

[2]) Ibd. p. 265 ff.

*a rattaché une fantaisie romanesque qui, en avançant, deviendra quelque peu cynique. Le mari de sa seconde sœur s'éprend de Psyché et se met à sa poursuite avec ses chevaliers.*» Im folgenden werden wir an Amors Krankenlager geführt. Sein Zorn ist bereits geschwunden, schon klagt er sich der Härte und Grausamkeit Psyche gegenüber an. «*Rien de ces regrets dans Apulée*», sagt Latour (p. 276). «*Le côté passioné du sujet ne tient aucune place dans son récit.*» Diese Natürlichkeit leidenschaftlichen Empfindens tritt auch hervor in der Schilderung des Zornes der Venus, nachdem sie durch die Möwe von allem benachrichtigt ist. Mittlerweile sucht Psyche Zuflucht im Tempel der Ceres und der Juno, indes vergeblich! Jedoch will die letztere auch nicht, daß sie den vier Rittern zum Opfer falle, die sie verfolgen und ihr nun hart auf den Fersen sind. Deshalb bildet sie vier Scheinleiber von Psyches Gestalt und läßt diese durch vier verschiedene Pforten ihres Tempels nach den vier Himmelsrichtungen davoneilen. So werden die vier Ritter getrennt, indem jeder einem dieser Phantome nachjagt. Venus aber ist indessen zum Olymp emporgestiegen, sich von Jupiter Merkurs Dienste zur Ausfindigmachung Psyches zu erbitten. Auch hier, zwar etwas verändert, finden wir das Kußversprechen. Psyche, überall gesucht und bedroht, faßt den Entschluß, sich selbst ihrer Feindin auszuliefern, indem sie hofft, hierdurch deren Zorn zu entwaffnen. So begibt sie sich zum Venuspalaste auf Kythera. Es folgt eine lange, phantasievolle Beschreibung des Palastes (VI. Ges.). Psyche am Tore desselben zurücklassend, hält der Dichter nun den Leser lange hin mit einem umfassenden Bericht über das Geschick der vier den Phantomen nachjagenden Ritter. Endlich erinnert er sich wieder Psyches. Diese betritt den Palast. *Habitud* und *Tristeza* harren ihrer; doch auch eine tröstlichere Gestalt, *Compasión*, hat Mal Lara diesen zur Seite gestellt. Das *Mitleid* übermittelt Psyche einen Brief Amors und besorgt auch das Antwortschreiben. Es beginnt nun, wie bei Apuleius, Psyches Leidenszeit im Dienste der Venus. Die Körnerlese, die Flockensammlung, das Schöpfen des Wassers aus dem drachenbewachten Quell vollzieht sich wie bei Apuleius, nur mit dem einen Unterschiede, daß bei Apu-

leius Psyche «*ne cherche que la mort; ici elle se résigne à vivre, s'il plaît à Cupidon.*»

Angesichts solcher Ergebung bildet sich am Hofe der Venus eine Partei zu Psyches Gunsten. Es kommt zur offenen Auflehnung gegen die Göttin, deren Schilderung die Hälfte des VII. Gesanges umfaßt. Psyche zittert vor ihren eigenen Parteigängern, weist lange die Huldigung der Menge zurück, jedoch vergeblich. Die erregte Menge bemächtigt sich ihrer und trägt sie im Triumphe der Göttin entgegen. Sobald aber Venus sich zeigt, gerüstet mit all ihren Reizen und dem ganzen überwältigenden Zauber ihrer Schönheit, da stürzt das wankelmütige Volk vor ihr auf die Kniee, Psyche dem neuentfachten Grimme der Göttin überlassend. Kaum aus der Ohnmacht erwacht, die Psyche darob umfängt, wird sie zu Proserpina in die Unterwelt gesandt. Unendlich länger und schwieriger ist der Weg dorthin bei Mal Lara als bei Apuleius. Spielt in der Episode mit den vier Rittern ein Riese eine wichtige Rolle, so haben hier zunächst zwei Zwerge die Aufgabe, Psyche ans Ende der Welt zu führen. Wohl ist sie, als sie sich so getäuscht sieht, zu Tode betrübt, jedoch ihr Wille wird nicht wankend. Sie durcheilt ganz Persien, gelangt zu den Purpurinseln im persischen Golf, wo ihr eine Nymphe das Ende der Leiden prophezeit, ihr Anweisungen erteilt, wie sie in Plutos Reich gelange und ihr eine Pergamentrolle gibt, die sie jedoch erst beim Betreten der Unterwelt öffnen dürfe. Psyche durchschifft das rote Meer, gelangt durch den Kanal des Ptolemäus in den Nil und von hier aus in das mittelländische Meer und zum Kap Tänarum. Hier öffnet sie das Pergament, rüstet sich mit dem als nötig Bezeichneten, mit den Kuchen für Cerberus und wohlriechendem Holze, um ungefährdet den Pesthauch des Styx zu überwinden. Die Unterwelt ist die des Apuleius, wenn auch umfangreiche Schilderungen der Leichenbegängnisse und des Totengerichts bei den Ägyptern eingeschoben und die von Ovid geschilderten Gestalten der Unterwelt uns alle vor Augen geführt werden. Unterdessen hat Proserpina von dem Herannahen der Gesandten Aphrodites gehört und rüstet sich zu ihrem Empfange, Pluto indessen in voller Unkenntnis über

das bevorstehende Ereignis lassend «*de peur qu'il n'en résulte un nouveau rapt, car déjà elle commençait à être jalouse de la nouvelle venue.*»

Auch fernerhin weiß sie jedes Zusammentreffen zwischen dem Beherrscher des Orkus und der schönen Sterblichen hintanzuhalten. Proserpina empfängt Psyche auf ihrem Throne sitzend, die Parzen zu ihren Füßen.

Von nun ab verliert sich die Dichtung immer mehr ins Unendliche; stets neue Einschaltungen und Episoden schieben den befriedigenden Abschluß ermüdend weit hinaus. So werden wir im IX. Gesang in all die Geheimnisse der weiblichen Verschönerungskünste eingeweiht. Psyche wird in Proserpinas „Schönheitskammer" geführt, einen ungeheuren Raum mit allen erdenklichen Giften und Salben. Nebenan ist ein Saal, voller Frauen in strahlender Schönheit, die jedoch verschwindet, sobald Proserpina's Kunstmittelchen durch Waschung beseitigt werden. Um kurz zu sein, Psyche erhält schließlich das gewünschte Schönheitsmittel, öffnet aber, ein zweites Mal strengem Gebote ungehorsam, das Gefäß und sinkt vom Todeshauche betäubt zu Boden. Schon ist indes Amor zu ihrer Rettung bereit. Aber noch nicht soll sie den Geliebten wiedersehen, denn schon enteilt dieser wieder; nur den dahinhuschenden Schatten vermag Psyches Auge noch zu erhaschen.

Auf dem Wege zu Venus, um sich ihres Auftrages vollends zu erledigen, wird Psyche von zwei Jägern verfolgt. Durch diese werden wir nach Babylon geleitet und treffen hier Psyches Eltern, die schon seit Merkurs Bekanntmachung auf der Suche nach ihrer Tochter sind, sowie die vier Ritter, versammelt um eine Statue, die sie für die in Stein verwandelte Psyche halten. Von den Jägern über ihren Irrtum aufgeklärt, machen sich alle, nicht ohne großen Tumult, aufs neue auf die Suche nach Psyche.

Unterdessen ist Amor zu Jupiter geeilt. Sein Flug geht über den Mond; hier der Palast der *Gunst*, die Amor für sich zu gewinnen sucht. Bei Jupiter findet Amor gütiges Gehör.

Inzwischen hat sich aber auch Aphrodites Groll in der stillen Zurückgezogenheit eines Landaufenthaltes bei den

Äthiopiern gelegt. Sie empfängt Psyche gütig und macht sie zur „Schlüsselbewahrerin“ an ihrem Hofstaat. Gleichwohl weiß sie auch jetzt noch jede Annäherung zwischen den beiden Liebenden fernzuhalten; noch ist sie nicht geneigt, Psyche als Schwiegertochter anzunehmen.

Während sich aber Venus mehr und mehr an den Verkehr mit Psyche gewöhnt, tagt eine große Götterversammlung, in der alle Götter sich zugunsten der Liebenden aussprechen. Venus selbst stimmt schließlich zu unter der Bedingung, daß Psyche sich vorher in den Wassern der *Arete* (ἀρετή) reinige. Die im letzten Teile sehr schwierige Reise Psyches zu dem auf steiler Felsenhöhe thronenden Palaste der *Arete*, die Reinigung selbst in Glühhitze und Eiseskälte, aus der Psyche aber in erneuter, durchgeistigter Schönheit hervorgeht, umfassen den Schluß des IX., den ganzen X. und selbst noch einen Teil des XI. Gesanges.

Bevor aber Psyche endgültig mit dem Geliebten vereint wird, hat sie noch eine grausame Probe zu bestehen. Ein Bote erscheint und berichtet, daß Amor im Olymp mit einer Göttin von großer Schönheit Hochzeit zu halten gedenke. Wie vom Donner gerührt sinkt Psyche zu Boden. Inzwischen verbreitet sich überall die Kunde von Amors bevorstehender Hochzeit. Von allen Teilen der Erde eilen die Pilger herbei, dem Feste beizuwohnen und es mit zu verherrlichen.

Der Himmel öffnet sich, es erscheinen Amor und Venus, in ihrer Mitte eine jugendliche, verschleierte Gestalt. In unsäglichem Herzeleide ist Psyche nahe daran, abermals das Bewußtsein zu verlieren, aber nun ist es Amor genug der grausamen Prüfung. Er eilt zu ihr und preßt sie an seine Brust, während Venus sie und das umstehende Volk — auch Psyches Eltern sind darunter — über alles aufklärt. Mit dem Berichte von der Hochzeit Amors und Psyches, bei welcher Venus mit Merkur einen von Göttern und den Menschen bewunderten Tanz aufführen, sowie der Kunde von der Geburt eines Töchterchens *Idonea* wird der an die Apuleianische Darstellung sich lehnende Teil des Epos zum Abschlusse gebracht.

Damit ist aber Mal Lara's Dichtung noch nicht zu Ende.

Vorerst wird noch eine große Reise Amors und Psyches geschildert, die ausgehend von Cypern, wo ein neues goldenes Zeitalter erblüht ist, die verschiedenen Inseln des ägäischen Meeres mit Lieblingssitzen einzelner Gottheiten berührt, wobei es natürlich ohne große Festlichkeiten nicht abgeht. Schließlich gelangen Amor und Psyche auch in das Reich von Psyches Eltern, gerade recht, um diesen gegen einen undankbaren Bruder des Königs zu helfen, welchem er während seiner langen Abwesenheit die Regierung seines Reiches anvertraut hat. Hier spielen auch die Ritter, Riesen usw. ihre Rolle zu Ende. Um endlich Eltern und Tochter, die sich nach so langer Trennung wiedergegeben sind, nicht so unvermittelt abermals voneinander zu scheiden, bestimmt Jupiter *«que Psyché restera avec ses parents jusqu'à ses couches»*. Doch nicht Voluptas heißt nach Mal Lara die frohe Tochter Amors und Psyches, sondern, wie schon gesagt, Idonea.

Mit diesen summarischen Zügen ist der Aufbau der umfassenden Dichtung gekennzeichnet. In allen wesentlichen Punkten folgt Mal Lara der Darstellung des Apuleius so genau, daß über seine Quelle kein Zweifel obwalten könnte, auch wenn er nicht selbst in der das Epos einleitenden Widmung an Juana, Infantin von Spanien und Prinzessin von Portugal, uns darüber aufklärte. Mal Lara spricht hierin nämlich die Absicht aus, die Apuleianische Erzählung in der allegorisch-theologischen Auslegung des Bischofs Fulgentius zum Gegenstande seiner Dichtung zu machen. In unserer Analyse jedoch findet sich kaum eine Spur von der Ausführung dieses Vorhabens. Allerdings ganz frei von religiös-symbolischen Ideen ist die Dichtung keineswegs; man erinnere sich nur an die Reinigung Psyches, wobei freilich an und für sich gesonderte religiöse Anschauungen dichterisch vage ineinander verfließen. Der Reinigung Psyches in den „Wassern“ der „Arete“ bei „Feuerhitze und Eiseskälte“ liegt eine dreifache Reinigungsidee zugrunde. Zuerst wird die „Seele-ψυχή“ gereinigt im „Wasser“ der Taufe; dann hat sie selbst die Reinigung und Reinerhaltung von Sünde und Schuld zu suchen im Streben nach „Tugend-ἀρετή“, und was endlich nach der Loslösung vom Leibe noch an Erdenschuld zu tilgen bleibt.

davon wird nach katholischer Lehre die Seele gereinigt im Fegefeuer, einem Orte, wo nach gewöhnlicher Vorstellung des Mittelalters wirkliche „Feuersglut“ und „starrendes Eis“ die Seele peinigt, bis sie völlig rein und frei von allem Irdischen sich aufzuschwingen vermag zur ewigen Liebe, dem himmlischen Amor.

Diese ganze Partie der Dichtung ist aber nicht der Allegorie des Fulgentius entnommen, nach welchem nur die bekannten von Venus der Psyche auferlegten Prüfungen jene Reinigung von Schuld versinnbilden, sondern wir haben hierin Mal Lara's eigenste Erfindung zu erblicken. Die allegorische Deutung im Sinne des karthagischen Bischofs ist in der Tat von Mal Lara nicht in die Darstellung des Psychemärchens selbst hineingezogen worden, sondern geht glücklicherweise jedem Gesange nur als Argument vorher.[1])

Mit dem Obigen ist aber Mal Lara's selbstschaffende Tätigkeit noch lange nicht erschöpft. Wir können all die Züge eigener Erfindung schlechthin in zwei Gruppen teilen, in eine solche, deren Ideen mit der Apuleianischen Darstellung in einem natürlichen, ungezwungenen Zusammenhang stehen, und eine zweite, deren Ideen der antiken Fassung stracks zuwiderlaufen. Als zur ersten Gruppe gehörig wäre etwa ins Auge zu fassen: Amors Reue über die Verstoßung der Psyche; des Volkes Parteinahme für Psyche; das Herumirren der Eltern Psyches auf der Suche nach ihrer unglücklichen Tochter und die schließliche Belohnung ihres Bemühens, dadurch daß sie endlich ihre Tochter finden und sie nun glücklich wissen; die Anweisung zum Gange in die Unterwelt durch eine Nymphe anstatt des toten, unbeweglichen Turmes, der Proserpina geheime Eifersucht und etwa noch als letztes erregendes Moment die Kunde von Amors Hochzeit mit einer lieblichen Göttin, um Psyches Glück nach Lösung des Rätsels um so vollständiger und den Abschluß ihrer Leiden um so wirksamer zu gestalten.

Zur zweiten Gruppe gehören die Erfindungen mittelalterlich-chevaleresker und religiös-symbolischer Natur. So

---

[1]) Latour, l. c., p. 272.

die Einführung von Riesen und Zwergen; die Irr- und Wanderfahrten der Ritter und der beiden Jäger, welche wie Psyches Wanderung an das Ende der Welt und in einigen Partien auch ihr Gang in den Hades, der Venus Aufenthalt in Äthiopien und endlich Amors und Psyches gemeinsame Fahrt von Insel zu Insel des ägäischen Meeres dem Dichter-Gelehrten Gelegenheit bieten, sein umfassendes Wissen auf den verschiedensten Gebieten zu zeigen. Hierher gehören ferner die von Juno geformten Scheinleiber Psyches, Amors Brief an Psyche und umgekehrt, Amors Reise zum Monde und endlich die bereits des längeren erörterte Reinigung Psyches.

Wenn wir hiermit auch nur die hauptsächlichsten Züge herausgegriffen haben, die für Mal Lara's Erfindungsgabe sprechen, so werden wir doch keinen Augenblick mehr im Zweifel sein, daß die selbstschöpferische Kraft des Dichters eine ganz bedeutende war. Eine andere Frage ist freilich die, ob Mal Lara mit seinen Neuschaffungen stets glücklich gewesen ist. Auch hierin haben wir zu unterscheiden, und zwar wieder nach den vorhin festgelegten Gruppen.

Die Neuerungen, welche der ersten Gruppe angehören, bedeuten, wenigstens der Idee nach, ausnahmslos eine Veredlung und Hebung der Apuleianischen Erzählung, wenn sie auch in der Art und Weise der Einführung und Darstellung nicht ausnahmslos gleich glücklich sind.

Die Erfindungen der zweiten Gruppe dagegen stehen häufig in schreiendem Gegensatze zu dem antiken Kleide, das die Erzählung im übrigen doch beibehält. Auch wirken sie, ungeachtet mancher Schönheiten, die an und für sich betrachtet, einzelnen Episoden nicht abzusprechen sind [1]), ermüdend und erlahmend auf das Interesse des Lesers, indem sie die Lösung des Knotens und den befriedigenden Abschluß endlos lange hinausschieben.

Ohne also wie Klein Mal Lara als Dichter sehr geringschätzig zu beurteilen [2]), ohne uns der Einsicht zu verschließen,

[1]) Latour, l. c., p. 272, 280, 291, 295 etc.
[2]) *Geschichte des Dramas*, IX, 182, Anm. 2.

daß die Erzeugnisse des spanischen Gelehrten durchaus nicht jeder Schönheit und jedes Wertes bar sind[1]), ja daß sie die Apuleianische Darstellung in manchen Punkten überragen, müssen wir doch unumwunden einräumen, daß ihnen auch unverkennbare Mängel anhaften. Aber diese Mängel erklären sich z. T. aus dem Geschmacke der damals sich immer noch für chevalereske Ideen begeisternden Zeit, z. T. auch aus einem gewissen Hange des gelehrten Verfassers, seine Kenntnisse und sein ausgedehntes Wissen glänzen zu lassen. So wurde die Dichtung viel zu breit, zu weitschweifig, zu schwerfällig.[2])

## Striggio.

Im Jahre 1565 fand zu Florenz unter großem Pomp und Aufwand die Vermählung Franz' von Medici mit der Erzherzogin Johanna von Österreich statt. Bei dieser Gelegenheit gelangte eine von Alessandro Striggio komponierte *Ballet-Oper* zur Aufführung[3]), welche die Liebe von Amor und

---

[1]) Schack, I, 244ff. Auch Latour, l. c., p. 272 kann sich diesem Eindrucke nicht entziehen.

[2]) Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, daß Fernando de Herera, angeregt durch das soeben besprochene Epos, die Liebe Psyches und Mal Lara, den Sänger ihrer Liebe, in einem Sonette feiert, das in deutscher Prosa nach Latour's Prosaversion (l. c., p. 302) etwa lauten würde:

> „In ihrer endlosen Qual und ihrem bitteren Leide, auf der Höhe der See und in der Welt Wüsteneien, sucht, hoffnungslos, Psyche den süßen Gemahl, den herrlichen, verlorenen Amor,
>
> Als Kupido, durch seine eigenen Geschosse verletzt, seine Pfeile ergreift, des Olympus Höhen verläßt und, unter leichtem, glänzendem Schleier, Mal Lara verwundet,
>
> Der, in seine goldene Leier greifend, Psyche in ihren Freuden feiert und den wiedergefundenen Amor — es atmet sein Herz aus seinem Gesange.
>
> Glücklich der, dem die Liebe den Odem mitteilt, der unsere Sorgen zu wandeln vermag in Hoffnung und Furcht, in Lachen und Tränen."

[3]) Vgl. Clément et Larousse, *Dictionnaire*, p. 565; Dassori, *Dizionario*, p. 429, Nr. 309 und p. 811.

Psyche zum Gegenstande hat und worüber uns Vasari eingehenden Bericht erstattet hat.[1]) Das Spiel gehört zur Klasse jener dramatischen Produkte, welche unter dem Namen *Zwischenspiele* bekannt sind. Sie bilden im allgemeinen ein Gemisch von Pantomimen, prunkvollen Auftritten, Ballets und szenischen Effekten, begleitet von Musik und Gesängen, von Monologen und Zwiegesprächen. Wie der Name Zwischenspiel (Intermedio, Intermède, Entremes, Interlude) besagt, hatten sie ursprünglich die Aufgabe, die Zeit zwischen den einzelnen Aufzügen regelrechter Dramen auszufüllen, auch als Vor- und Nachspiel zu dienen. Mit dem eigentlichen Schauspiele im Zusammenhange zu stehen, wie wir das in der Molière-Corneille'schen *Psyche* finden, war keineswegs Erfordernis. Bevorzugt wurden Szenen aus der Mythologie.

Ob wir indes in dem oben genannten Zwischenspiele nicht das eigentliche Festspiel selbst zu erblicken haben, ob also die Zwischenspiele nicht bisweilen ihre ursprüngliche Bestimmung verloren haben, diese Frage mag füglich Zweifel in uns wachrufen. Fournel[2]) scheint solcher Ansicht gewesen zu sein, und auch ich möchte mich fast dieser Meinung anschließen, da uns Vasari, trotz der genauesten Beschreibung der Zwischenspiele keine Silbe von einem anderen Drama berichtet.

Gehen wir nun zu einer Betrachtung der einzelnen Zwischenspiele über. In Zwischenspiel I steigt Venus auf ihrem von zwei Schwänen gezogenen Wagen langsam zur Erde nieder, begleitet von drei Grazien und den in die Farben der vier Jahreszeiten gekleideten Horen. Alles geht sehr langsam und feierlich unter Musikbegleitung vor sich. Auf

[1]) Vasari, *Vite* etc. III, 545ff., bzw. 600ff.: *Descrizione dell' Apparato per le nozze del Principe D. Francesco.* Wohl ursprünglich in einer Separatausgabe, da Tiraboschi, VII, p. 1539 nach Aufzählung verschiedener Ausgaben der *Vite* (1550[1], 2 Bde.; 1568[2], 3 Bde., etc.) berichtet: *Oltre quest'opera, abbiam de Vasari .... i Ragionamenti sopra .... l'Apparato per le nozze del Principe D. Francesco.*

[2]) Fournel, *Les Contemporains de Molière* II, 411: «*On avait exécuté ... la comédie de Psyché et l'Amour en six intermèdes: ... c'était une espèce de pantomime mêlée de chants avec de magnifiques décors et changements à vue.*»



Erden erscheint Amor, umgeben von den vier Hauptleidenschaften, die im Gefolge der Liebe zu sein pflegen, der Hoffnung, der Furcht, der Freude und dem Schmerze. Sie tragen als Diener dem Liebesgotte seine Gerätschaften nach. Die Horen und die Grazien tanzen um Venus den wundervollsten Reigen, nach dessen Abschluß die Göttin sich an Amor wendet, diesem ihr Leid zu klagen:

A me, che fatta son negletta, e sola,
Non più gli altar, nè i voti,
Ma di Psiche devoti
A lei sola si danno: ella gl'invola:
Dunque, se mai di me ti calse, o cale,
  Figlio, l'armi tue prendi,
  E questa folle accendi
Di vilissimo amor d'uomo mortale.

Unter einem Blumenregen zieht sich Venus sodann zurück. Amor aber zeigt in einem folgenden Gesange sich bereit, dem Wunsche der Mutter zu willfahren.

Zwischenspiel II.

Amoretten, Zephyr, die Musik, *Gioco* und *Riso* treten auf mit verborgenen Instrumenten und lassen Musik ertönen. Dann vereinen sie ihre Stimmen zu einem Chore, der von Musikinstrumenten hinter der Bühne begleitet ist und zum Inhalte hat, daß

Amor d'Amor ribello di se stesso

von Psyche bezwungen sei, und daß er ihr die Palme der Schönheit zuerteile.

Das Zwischenspiel bringt zur Veranschaulichung, daß Amor selbst der Macht der Liebe erlegen sei. Musik und Gesang sollen sodann auch die von unsichtbaren Wesen ausgehenden Stimmen im Palaste Amors darstellen.

Zwischenspiel III

wird eingeleitet durch Musik, ausgeführt von den auftretenden *Betrügern*, erkenntlich an ihrer gefleckten Kleidung. Schließlich vereinigen sie sich zu einem Chore, des Inhalts, daß niemand dem Betruge die Herrschaft auf der Welt abzuerkennen ver-

mag, wenn doch schon „Amor seine Mutter in ihrem Verlangen zu täuschen sich bestrebe; wenn das neidische Schwesternpaar der Psyche nur Betrug und Täuschung allein kenne; wenn Psyche selbst Amor Täuschung bereite.“ Sinn und Zweck dieses Auftritts liegen auf der Hand.

Ein echtes Ballet-Entrée ist

Zwischenspiel IV.

Eine Reihe allegorischer Figuren treten auf: Zwietracht, Zorn, Grausamkeit, Rachelust, Raubsucht und zwei Lästrigonen. Dem Gedankengange nach schließt sich dieser Auftritt nach Vasari folgendermaßen an das vorausgehende Zwischenspiel an. Der Betrug ist schuld an allem; er verursacht Beleidigungen, Mißstimmungen, Zwistigkeiten und tausend andere Übel. Auch Amor hat er die Schulterwunde durch die Laterne beigebracht, so daß er nicht mehr die Herzen zu entflammen und so die Menschen zu verbinden vermag, das wirksamste Mittel gegen Zwietracht, Haß, Streit usw. Zwei Furien gesellen sich schließlich noch zu den oben genannten Gestalten und das Zwischenspiel schließt mit einem phantastischen Tanze und einem Gesange, in welchem zu Kampf und Streit aufgefordert wird:

il nostro bellicoso carme
Guerra, guerra sol grida: e solo arm' arme.

Psyche hat also Amors Gebot bereits übertreten. Dies ersehen wir auch aus

Zwischenspiel V,

welches uns Psyche auf ihrem Gange zur Unterwelt darstellt. Begleitet wird sie von „Eifersucht“, „Neid“, „Besorgnis“ und „Verachtung“, die sie quälen und peinigen. Entsprechende Musik ertönt dazu. Vasari berichtet weiter: „Aus einer Öffnung in der Erde, wovon Rauch und beständig mächtiges Feuer auszugehen schien, sah man den Cerberus mit seinen drei Köpfen hervorgehen, welchem Psyche, entsprechend der Fabel, einen der beiden Fladen hinwarf, welche sie in der Hand hatte. Und kurz darauf sah man mit verschiedenen

Ungeheuern den alten Charon in seiner Barke erscheinen, in welche Psyche, von den vier genannten Peinigerinnen gehalten, eintrat.“ Es folgt nun ein Gesang Psyches, aus welchem die Verzweiflung ihres Herzens spricht:

Fuggi, mia speme, fuggi
E fuggi per non far più mai ritorno:
Sola tu, che distruggi
Ogni mia pace: a far vienne soggiorno,
Invidia, Gelosia, Pensiero e Scorno
Meco nel cieco Inferno,
Ove l'aspro martir mio viva eterno.

Zwischenspiel VI

endlich zeigt uns die schließliche Wiedervereinigung von Amor und Psyche, nachdem letztere glücklich aus der Unterwelt zurückgekehrt, Jupiter sich ins Mittel gelegt und Venus Gnade und Verzeihung gewährt. Jubelnde Musik und Freudengesang erschallt nun, in welchem natürlich auch eine entsprechende Huldigung an das Brautpaar eingeflochten ist. Mit einem sogenannten *grand ballet*, woran sich der allgemeine Ball zu schließen pflegte, hier ausgeführt von Amor und Psyche, Pan und neun Satyrn sowie vom Hochzeitsgotte Hymenäus selbst, fand das Festspiel seinen Abschluß.

Daß der Stoff zu diesem Festspiele aus Apuleius geschöpft ist, gibt uns Vasari selbst an, indem er berichtet, die Quelle sei „*quella affetuosa novella di Psiche e d'Amore tanto gentilmente da Apulejo nel suo asino d'oro descritta, di essa preso le parti che parvero più principali.*“

Das Festspiel ist mit ungewöhnlichem Pompe und bühnentechnischen Mitteln aufgeführt worden, woraus sich die sichtliche Begeisterung erklärt, mit welcher Vasari schildert.

Von Zwischenspielen dieser Art bis zu reinen Ballet-Entrées, wie wir sie im folgenden über den gleichen Gegenstand noch bei Benserade finden werden, ist nur mehr ein kleiner Schritt. Das balletartige Moment in den eben skizzierten Zwischenspielen steht ganz bedeutend im Vordergrunde, und Vasari's Bericht dazu bildet gewissermaßen das bei Ballets übliche erklärende Programm, welches die an und für

sich zusammenhangslosen Szenen untereinander verbindet. Von diesem rein geschichtlichen Standpunkte aus sind obige Zwischenspiele nicht ohne Interesse.

## Ercole Udine.

Dem eben besprochenen Festspiele zeitlich am nächsten steht eine epische Bearbeitung des Psychemärchens von Ercole Udine: *Avvenimenti amorosi di Psiche. Poëma Eroico.* Der mir vorliegende Druck ist vom Jahre 1626 und stammt aus Venedig. Erdmann führt einen Druck von 1617 an.[1]) Doch scheint die Dichtung bereits 1598 auf 99 zum Abschluß gelangt und in letzterem Jahre zum ersten Male gedruckt worden zu sein, denn die «*erudita allegoria del Molto Illustre Reverendissimo P. Abbate Grillo*», wie es auf dem Titelblatte des Druckes von 1626 heißt, ist datiert: *Di S. Giorgio maggiore le 19. di Aprile 1599.* Diese Allegorie, die im wesentlichen die des Fulgentius ist, wurde offenbar aus dem ersten Drucke in die späteren mit herüber genommen.

Bezüglich Udine's Dichtung scheint Menghini ein Irrtum unterlaufen zu sein, wenn er berichtet: «*... nel secolo XVI dell' angelica fanciulla si occupò ... Ercole Udine montavano che compose su tale soggetto un dramma — non ancora pubblicato — inviato il 10 di luglio 1598 dall' autore a Ferrante II Gonzaga.*»[2]) Der Irrtum ist um so augenfälliger, als Menghini sich für seine Angabe auf Tiraboschi beruft. Bei letzterem nämlich finden wir kein Drama erwähnt, die diesbezügliche Stelle[3]) lautet vielmehr: «*Di questo scrittore io ho più lettere inedite a don Cesare e a don Ferrante II Gonzaga, copiate dagli originali che se ne conservano nell' archivio di Guastalla, in una delle quali de' 10 di luglio del 1599 manda al secondo un suo componimento poetico intitolato La Psiche.*»

Da, wie wir finden werden, in einer Reihe jüngerer Psychedichtungen sich Udine's Einfluß geltend macht, so mag dieses Epos einer eingehenderen Besprechung unterzogen werden!

---

[1]) *Molières Psyché* etc., p. 5, Lit.-Ang.
[2]) *Scelta di Curiosità ... Disp.* CCXXXIV, p. CXV.
[3]) VII, 1953.

Nach einem Berichte über seine bisherige dichterische Tätigkeit[1]), einer Anrufung der Muse und einer Huldigung an die Dame, welcher das Epos gewidmet ist, setzt der Dichter mit dem eigentlichen Thema ein:

Da sangue, e da parenti eccelsi, e regi,
Tacciono il nome lor l'historie antiche,
Nacquer tre figlie di costumi egregi,
Di beltà rare, e di honestate amiche . . .

Psyche ist jedoch weitaus die schönste von den dreien, und es folgt nun eine an Vergleichen reiche Beschreibung ihrer Schönheit. Kein Wunder, wenn bei solcher Anmut das Volk aus nah und fern zusammenströmt,

S'inchina à Psiche, adora lei qual Dea,
A lei dà il pregio sol di Citerea.

Die „historie antiche", welche den Namen der königlichen Eltern Psyches verschweigen, hat Udine zweifelsohne bei Apuleius vorgefunden, denn Martianus Capella, Boccaccio und im Anschluß daran Galeotto dal Carretto, die Udine allenfalls hätten vorliegen können, führen übereinstimmend Psyches Eltern mit Namen ein. Genau wie Apuleius führt uns denn auch Udine nach der Schilderung von Psyches Schönheit Venus in ihrem bitteren Selbstgespräche vor Augen, in welchem sie sich über die Beeinträchtigung ihrer Ehre beklagt. Haß- und neiderfüllt besteigt sie ihr Taubengespann, um Amor zu suchen, der sie rächen soll. Doch lange sucht sie vergebens nach ihrem Sohne, bis ihr endlich Jupiter durch Blitz und Donner ein Zeichen gibt. Bei Schilderung dieser Fahrt, die durch Italien geht, hat der Dichter Gelegenheit, die Schönheit seines Vaterlandes zu preisen. Endlich gelangt sie zum Benaco, wo von Hirten und Nymphen eben ein frohes Fest mit Musik, Gesang und Tanz gefeiert wird. Doch Venus macht die Freude verstummen, und ungeduldig fragt sie nach

[1]) U. übersetzte die Äneïde Vergil's in ottava rima (cf. Tiraboschi, VII, 1953).

Gia del figlio d'Anchise, e de la Dea
L'arme, e gli errori in questo suon cantai . . .
Vers 1 u. 2.



ihrem Sohne, kann jedoch über ihn erst Auskunft erhalten, nachdem sie ihn genau beschrieben hat (Str. 23—28). Der Dichter schildert hierbei unter der Personifikation Amors alle die Künste und Listen, alle Freuden, Hoffnungen, Qualen und Befürchtungen der Liebe. Wer Venus Auskunft zu erteilen vermag, soll von ihr zum Lohne einen Kuß erhalten. Nun sind Nymphen und Hirten imstande, Auskunft zu geben:

Te l'additiamo in quella regia stanza,
Oue intento hà il pensiero, intento hà il ciglio
Ad una imagin sola, che frà tante
Hà non di Donna, ma di Dea sembiante.

Venus eilt zu dem besagten Palaste. Unsichtbar betritt sie das Zimmer, wo Amor, der *indouino pittor*, beschäftigt ist. Frauengestalten hat er gemalt, berühmte Frauen der Zukunft,

Che vincerian di gloria anco l'antiche.[1])

Unsichtbar schreitet Venus von Bild zu Bild, von welchen jedes eine durch Schönheit und Geburt berühmte Frauengestalt darstellt.

Ciascuna de l'Imagini dipinte
Sotto i piedi un' Elogio scritto hauea.

Und nun kommt Venus zu dem Bilde, von welchem die Nymphen oben berichtet haben:

A l'imagine vien, dou' era fis[s]o
Amor co'l guardo si, ch'altro non vede . . .

Leonore von Medici ist es, welcher der Dichter seine vornehmste Huldigung darbringt und welcher die Dichtung auch gewidmet ist.

Nun entdeckt sich Venus ihrem Sohne, sich bitter beklagend, daß er sich ihrer Ehre so wenig annehme, obgleich sie in so große Gefahr geraten sei durch die Schönheit einer Sterblichen, der Psyche. Rächen soll er ihre beleidigte Gottheit an dieser Verwegenen und sie zwingen,

si che diuenga moglie
D'huom, ch'ami sempre, e non volente adore,

[1]) Strophe 32—48.

Huom il più vil, più misero, e più indegno,
E sdegno, e rabbia del suo Amor sia pegno . . .

Sie spricht es, und hinweg führt sie ihn, dorthin, wo Psyche weilt. Sie zeigt ihm die verhaßte Feindin, dann verläßt sie ihn. Nachdem aber Amor solche Reize geschaut, wird auch sein Herz gefangen, und er beschließt,

Di contentar, e à ubedir la Madre,
Senza offender beltà così leggiadre.

Damit schließt der erste Gesang ab. Wir ersehen aus der vorausgehenden Analyse, daß der Dichter bis Strophe 14 genau der lateinischen Vorlage folgt, um sodann auf eine der Apuleianischen Darstellung ganz fremde Weise fortzufahren. Die Fahrt der Venus durch Italien, ihr Zusammentreffen und ihre Unterredung mit den tanzenden Nymphen, Amors Aufenthalt und Beschäftigung in dem Palaste ist von Udine neu in das Märchen eingeführt worden. Auch das Kußversprechen ist eine Antizipierung, denn wir lesen ein gleiches bei Apuleius erst dort, wo Venus den Merkur entsandt hat, um alle Welt aufzufordern, ihr die Psyche auszuliefern. Ebenso weist der Schluß des Gesanges, Amors Fahrt durch die Luft an Seite seiner Mutter zum Aufenthaltsorte der Psyche eine Abweichung von der lateinischen Fassung auf. Trotz dieser Verschiedenheiten in der Darstellung indes bleibt der Einfluß des Apuleius unverkennbar.

## II. Gesang.

Schon haben die beiden Schwestern Psyches, obwohl weniger schön und älter, sich mit zwei mächtigen Königen verheiratet, um Psyche selbst aber bewirbt sich niemand. Nun folgt, ganz nach Apuleius, jenes klagende Selbstgespräch der Psyche, worin sie ihre Schönheit verwünscht. Der Vater aber fühlt und ahnt den Schmerz der Tochter, und so wendet er sich an das Orakel von Milet — auch Apuleius nennt ausdrücklich Milet —, um sich Rats zu erholen. Das Orakel aber, das unter schrecklichen Naturerscheinungen erteilt wird, besagt: Mit Trauergeleite soll Psyche auf einen Felsen geführt und dort ausgesetzt werden. Nicht soll sie einen sterblichen Mann erwarten, sondern einen

Fiero, empio, e crudo, che qual foco, e lima
Arde, e corrode il tutto, e'n Ciel s'adduce,
Oue Gioue ne teme; e suoi disdegni
Porgon terror fin ne' Tartarei regni.

Zu Tode betrübt, kehrt der unglückliche Vater nach Hause zurück, und in langem Trauerzuge wird Psyche zu dem besagten Felsen geführt. Nochmals beklagt sie sich über ihre Schönheit und vor allem über den Ruf ihrer Schönheit, der ihr größter Feind gewesen sei. Dann aber sich bezwingend, wendet sie sich an ihre Begleitung, insbesondere an ihre Eltern, und trotz des furchtbaren Leids, das auf sie hereingestürmt ist, sucht sie alle zu trösten; alsdann nimmt sie Abschied.

Psyche ist nun allein, von schrecklicher Angst gequält und in Tränen aufgelöst. Da vernimmt sie von ferne ein Säuseln und Rauschen; Zephyr ist es, der sie wie Blütenduft entführt. Auf blühender Wiese setzt er sie nieder und verabschiedet sich mit zarten Worten. Psyche aber fällt in Schlaf.

Dem Gange der Handlung nach hält sich also Udine wieder ziemlich genau an Apuleius, doch ist das Gewand, in welches die Ereignisse gekleidet sind, ein viel reicheres geworden. Die Schilderung der Naturereignisse bei Erteilung des Orakels, des Trauergeleites und des Abschiedes ist sehr ausgedehnt und zum großen Teil Produkt der eigenen Phantasie des Dichters.

## III. Gesang.

Aus tiefem Schlafe erwacht Psyche und Staunen ergreift sie ob ihrer Umgebung. Ein süßes Flüstern dringt an ihr Ohr; kristallhell sprudelt der Quell und die Vöglein im Walde von Zypressen und Tannen vereinen ihren Gesang wie zum Lobpreis ihrer Schönheit. Aus dem Haine tretend, erblickt Psyche einen prächtigen Palast, dem sie ihre Schritte zulenkt. Schon die Apuleianische Schilderung wird hier breiter, und dementsprechend bringt Udine eine umfangreiche, feenhafte Beschreibung des Amorpalastes, der, wie eine ge-

heimnisvolle Stimme der staunenden Psyche eröffnet, fortan ihr eigen sein soll.

Ma non bramar veder quel, che non vedi!

setzt die Stimme sogleich warnend hinzu. Dann wird sie von unsichtbarer Hand königlich bedient, zum Bade und hernach zu Tische geleitet. Gesang und Musik ertönt. Eine Stimme fordert sie auf, sich zu freuen und nicht zu trauern; denn ein Gatte harre ihrer voll Schönheit und einzig wert ihrer Liebe —, doch «*Creder ti basti*». Sodann wird sie in das königliche Schlafgemach geführt, wo ihrer, wenn auch unsichtbar, Amor schon harrt. Der Liebesgott ergeht sich in einem Selbstgespräch über seine Liebe und die, welche er Psyche einflößen will. Aber er gedenkt auch mit einiger Bangigkeit des Befehles seiner Mutter, denn:

In vece d'infiammarla ella mi accese.

Es folgt die Nacht, da Amor sich Psyche vermählt, sie beruhigend und ihr Vertrauen einflößend. Mit Sonnenaufgang aber entschwindet er, und als Psyche morgens erwacht, ist der Gott dahin, und schon wird sie von unsichtbaren Händen angekleidet und geschmückt. Süße Musik schlägt an ihr Ohr, der Tag enteilt in mancherlei Kurzweil und Abwechslung. So verfließen auch die folgenden Tage, und die Nächte schwinden in Gemeinschaft mit dem geliebten, wennschon ungekannten Gemahl. Psyche ist glücklich, desto unglücklicher sind die Eltern zu Hause, im ungewissen über Psyches Los. Sehnsüchtig verlangen sie nach Kunde von ihr, so daß schließlich die beiden Schwestern Anstalten treffen, den Aussetzungsfelsen zu ersteigen. Amor aber, der das Kommende ahnt und die Gefahr durchschaut, die seinem und Psyches Glücke aus dem Zusammentreffen der letzteren mit den beiden Schwestern erwachsen wird, ist von quälender Sorge erfüllt und spricht seine Befürchtungen Psyche gegenüber offen aus. Er berichtet ihr von dem Bemühen der Schwestern zu ihr zu gelangen,

per parlarti,
E poi per sempre sconsolata farti.

Schon stehen sie, sagt Amor, auf dem Gipfel des Berges und wehklagen, dich von einem Drachen getötet wähnend.

Ich werde sie durch Zephyr hierher bringen lassen, aber sei du auf deiner Hut und glaube nicht ihren Worten, am allerwenigsten dann, wenn sie dir sagen, du müssest mich sehen und wissen, wer ich sei (Strophe 55—57).

Psyche versichert ihn ihrer treuesten Liebe und ihrer Standhaftigkeit. Er möge nicht fürchten, daß sie seinem Verlangen entgegen handeln werde. Wenn sie aber beide so unzertrennbar verbunden wären, warum sollte sie dann das Zusammentreffen mit ihren Schwestern fürchten? Sie brenne vor Begierde, sie zu sehen und ihnen all die Pracht und Herrlichkeit zu zeigen, die sie umgebe. Solch stürmischen Bitten gegenüber ist Amor machtlos. Aber nochmals warnt er seine Geliebte:

. . . solamente in ciò, tu cauta sia
Per loro à non scoprir la faccia mia.
In ciò non udir' esse! . . .

Der Morgen ist angebrochen, Amor enteilt; Zephyr hat die beiden Schwestern gebracht. Von Psyche stürmisch begrüßt, besehen sie sich nun all die Zauberpracht des Palastes. Und Psyche erklärt und erzählt alles, nur von ihrem Gemahle wolle sie schweigen, denn ihr Mund sei unfähig, in der rechten Weise von ihm zu sprechen:

Son fatti di mie voglie i pensier sui,
Egli non cerca più, ne più desia
Che di me contentar, tal ch'io son esso,
Et egli, ed io habbiamo un cor' istesso.

Die Schwestern geben unverhohlen ihrer Verwunderung über das Geschaute Ausdruck, wünschen aber dringend, den Gemahl ihrer Schwester zu sehen. Doch Psyche bedeutet ihnen, sie könnten ihn nicht sehen, denn diese Stunden wären ihm allein zur Verfügung. Es folgt die Schilderung ihres Gemahls als Jüngling, der auf der Jagd weile. Reich beschenkt werden die beiden Schwestern schließlich von Zephyr auf den Felsen zurückgebracht. Außer Psyches Bereiche, geben sie ihrem Neide nun unverhohlen Ausdruck. Wird sie nicht wie eine Göttin gehalten? Haben wir denn nicht die gleichen Eltern? Weshalb solche Bevorzugung? Sie

habe solch einen edlen Gemahl, einen Heros, wenn nicht gar einen Gott,

E noi starem quì vili, e neghittose
Seruendo à Rè decrepiti, e spiacenti?

Diese ungerechte Erhebung über sie heische Rache.

Zu Hause angekommen berichten sie den Eltern nichts von dem Gesehenen, sondern tun, als ob ihr Nachforschen erfolglos geblieben sei.

Was ergibt sich nun aus der Analyse dieses Gesanges? In erster Linie spricht wohl Udine's Vorlage unverkennbar aus all den einzelnen Momenten der Erzählung. Udine schließt sich enge, von Strophe 71 ab oft wortwörtlich an Apuleius an. Nur ein kleiner Unterschied in der Darstellung fällt auf. Ohne von Psyche vorher bestürmt worden zu sein, sagt Amor zu Psyche, er wolle durch Zephyr die Schwestern in den Palast bringen lassen. Nun erst setzt Psyche mit ihren Bitten und Versicherungen ein und weiß Amors Befürchtungen zu beschwichtigen. Bei Apuleius hingegen fordert Amor die Psyche auf, dem Rufen der Schwestern auf dem Felsen kein Gehör zu geben, und erst durch Psyches unaufhörliche Tränen und Bitten, läßt er sich schließlich mit Widerstreben bestimmen, den Schwestern durch Zephyr Zutritt zu seinem Palaste zu verschaffen. Der Unterschied ist nicht wesentlich, doch dünkt mich diese Stelle bei Apuleius um vieles besser. Indes weist dieser Gesang auch einige Partien auf, die eine Meisterschaft in der Schilderung bekunden. Psyches Erwachen auf blumenbesäter, quelldurchrieselter Au, der Vöglein Willkommgruß aus dem Schatten des Waldes, der strahlende Palast in seinem Hintergrunde, diese ganze Schilderung birgt Schönheit und Anmut in sich. Mit großer Liebe und unleugbarer Kunstfertigkeit schildert Udine sodann auch den von herrlichen Gärten umgebenen Palast, seine prächtigen Säulenhallen und ragenden Giebel, seine reichen Portale und königlichen Gemächer.

## IV. Gesang.

Die Schwestern haben ihre ruchlosen Pläne geschmiedet und schon eilen sie neuerdings zum Felsen. Amor, der das

Unheil nahen sieht, spricht nachts zu Psyche: Bald werden deine treulosen Schwestern wieder zu dir kommen, um in dir den Wunsch nach meinem Anblicke wachzurufen und dadurch unser beider Glück zu zerstören; aber laß dir meine Liebe genügen und verschließ deine Ohren ihren trügerischen Worten! Schon hast du einen Sohn empfangen, der sterblich sein wird, wenn du mich geschaut, unsterblich aber, wenn du meinem Verlangen dich fügest. Schon sind deine Schwestern auf dem Felsen und Zephyr wird sie dir herbeiführen. Psyche gibt neuerdings das heilige Versprechen, nichts gegen seinen Wunsch und Willen zu tun und freut sich der Kunde über den zu erwartenden Sohn, an welchem sie des Gatten Züge erkennen werde. Der Tag bricht an, die Schwestern erscheinen. Sie heucheln Liebe und Fürsorge. Ihr Neid steigert sich noch mehr beim erneuten Anblicke all der Psyche umgebenden Pracht. Wieder fragen sie nach ihrem Gatten, und Psyche, uneingedenk dessen, was sie das letzte Mal von ihm berichtet hat, schildert ihn als Kaufmann:

Già per l'età 'l color, e 'l vigor manca,
Et la già negra chioma hor se gli imbianca;

entsprechend dem Apuleianischen *'aitque maritum suum cursum aetatis agere, interspersum rara canitie'*. Da hält es die Schwestern nicht länger mehr. Mit großer Eile verabschieden sie sich, um unverzüglich ihre Gedanken zum Austausch bringen zu können. „Woher dieser Widerspruch in der zweimaligen Aussage über ihren Gemahl?“ So kommen die beiden ruchlosen Weiber zu dem Schlusse, daß Psyche ihren Gemahl überhaupt noch nicht gesehen habe. „Als Gatten und Sohn hat sie zweifelsohne einen Gott, und sie wird eines Tages wohl selber Göttin sein.“ Rasch ist ihr Plan gefaßt. Sie eilen abermals zur Schwester, ihr den verderblichen Gedanken in das Herz zu legen. „Voll Schmerz kommen wir zu dir, denn wir wissen, daß ein schrecklicher Drache dein Gemahl ist. Viele schon haben ihn den Fluß überschreiten und aus diesen Wäldern gehen sehen, stets Menschenfleisch im Rachen. Auch dir droht der Tod. Wenn du uns nicht glaubst, so glaube doch dem Orakel, das genau alles vorherverkündigt hat!“

Und als sie sehen, welch niederschmetternden Eindruck ihre Worte auf Psyche machen, da erteilen sie ihr mit erheucheltem Mitleide den Rat, eine Lampe im Schlafgemache zu verbergen, sich mit einem scharfen Eisen zu bewaffnen, den Gatten im Schlafe mit dem Lampenlichte zu überraschen und ihn zu töten.

Zephyr bringt die Schwestern zurück. Psyche, auf die ein Meer von Angst, Kummer, Sorge und Zweifel hereinstürmt, verbleibt im Palaste. Die Nacht kommt. Amor schläft. Leise bereitet Psyche ihr unseliges Werk. Aber wie erstaunt sie, als sie statt des erwarteten Ungeheuers einen Jüngling von unsterblicher Schönheit erblickt und an den neben dem Bette liegenden Waffen Amor, den Liebesgott selbst erkennt! An einem seiner Pfeile verwundet sie sich, so in unauslöschbarer Liebe entbrennend. Der Tropfen siedenden Öles weckt Amor. Zürnend entflieht er. Von dem Gipfel einer Zypresse aus richtet er noch vorwurfsvolle Worte über die Unbeständigkeit und Untreue des Frauenherzens an Psyche. „Verzweiflung wird dir bleiben“, spricht er, „und der Wunsch zu sterben; mir aber wirst du nicht folgen können. Deine nichtswürdigen Schwestern aber werden ihre Tat mit gerechter Strafe sühnen.“

Amor verschwindet. Psyche aber folgt ihm mit dem Auge, so weit dieses zu dringen vermag, dann bricht sie in bittere Klagen aus. Der Palast verschwindet; es verschwinden die Gärten, Wälder, Wiesen und Quellen; starrende Wildnis und grausige Höhlen ringsum. Da will Psyche, um sich selbst zu bestrafen und der Qual eines Lebens ohne Amor zu entgehen, den Tod suchen, sie stürzt sich in den nahen Fluß.

Diesen 4. Gesang könnte man eine versifizierte Übersetzung des Apuleius nennen, so genau und streng hält sich Udine in den einschlägigen Partien der Erzählung an seine lateinische Vorlage. Die Gespräche decken sich beinahe oft wortwörtlich, und auch das kleinste Detail finden wir in unserem italienischen Epos wieder. Einzig die erwähnte lange Klage und die Selbstgespräche bevor sich Psyche in den Fluß stürzt entstammen der Feder Udine's. Aber gerade die sehr knappe Fassung des Apuleius macht sich hier bedeutend wirkungsvoller.

Wir lesen dort nur: '*Sed ubi remigio plumae raptum maritum proceritas spatii fecerat alienum, per proximi fluminis marginem praecipitem sese dedit.*' Dadurch zeigt sich Psyches Tat so recht als Tat der Verzweiflung, die nicht erst lange Erwägungen anstellt, sondern lediglich dem unwiderstehlichen, inneren Impulse folgend, zur Ausführung schreitet.

## V. Gesang.

Der Fluß, in welchen sich Psyche gestürzt hat, trägt sie unversehrt an das andere Ufer. Hier ist Pan, der in ihr die Hoffnung belebt, sie werde den Geliebten wiederfinden und der ihr den Rat erteilt, ihn zu suchen. Dankbar nimmt Psyche den Rat entgegen, und dann beginnt sie ihr ruheloses Wanderleben. Zuerst gelangt sie zur älteren Schwester, berichtet ihr, daß Amor sie verstoßen habe und nun ihrer, der Schwester, begehre. Allsogleich eilt diese zum Felsen und wähnend, Zephyrs Hauch schon zu verspüren, stürzt sie sich blindlings in die Tiefe, um dort elend zu zerschellen. So trifft sie die gerechte Strafe für den treulosen Verrat. Auf gleiche Weise sühnt die zweite Schwester ihr Vergehen. Tag und Nacht ist nun Psyche auf ruheloser Irr- und Wanderfahrt, um Amor aufzusuchen oder wenigstens Kunde von ihm zu erlangen. Er aber liegt, an der Brandwunde krankend, in seinem Gemach im Olymp. Inzwischen erfährt Venus beim Baden durch die Möwe (*gavio augello marin : avis peralba illa gavia*) alle Ereignisse der Zwischenzeit, ein Bericht, der sich besonders enge an die Apuleianische Darstellung anschließt.

Venus entbrennt in Zorn gegen Amor und in erneutem Haß gegen Psyche. Augenblicklich eilt sie zum Krankenlager des ersteren und überschüttet ihn mit den heftigsten Vorwürfen:

> Cosi tua madre honori? . . .
> Cosi ubedisti à quel, che ti fù detto?

Dieser heftigen Szene folgt jene bei Juno und Ceres, welche den Zorn der Göttin durch ihre vermittelnden und begütigenden Worte nur noch mehr entfachen. Ihr einziges Verlangen ist, Psyche in ihre Gewalt zu bekommen. Indessen irrt diese bald hoffend, bald verzweifelnd umher.

Überall glaubt sie den Geliebten zu erblicken, selbst im Echo seinen Namen zu vernehmen.

Der Dichter schildert das glühende Verlangen Psyches, den Geliebten wiederzufinden, sehr eingehend. Apuleius überläßt es dem Leser selbst, sich den Seelenzustand der Gefolterten vorzustellen. Auch dieser Gesang bestätigt von neuem, was wir in den vorausgehenden Gesängen bereits beobachtet haben: Udine schließt sich im Gange der Handlung bis ins Detail an Apuleius an. Bei Schilderung von Seelenzuständen jedoch, bei Beschreibung von Landschaften, kurz überall da, wo subjektives Schaffen und Denken, ohne dem Wesen der Vorlage irgendwie nahe zu treten, sich geltend machen konnte, liebt es Udine, seiner Phantasie und seinem eigenen Empfinden Ausdruck zu verleihen.

### VI. Gesang.

Noch im vorigen Gesange sahen wir Psyche einem Heiligtume zuwandern, welches in der Ferne sich erhebt. Es ist der Tempel der Ceres. Schutzflehend naht sich Psyche. Doch diese Göttin, sonst so milde, tritt ihr mit harter Rede entgegen:

Ah miserella, à che fuggire
Quì di Ciprigna le minaccie, e l'ire?
Ella ti cerca . . .

Da fällt Psyche auf ihre Kniee und fleht um Schutz. Ceres fühlt zwar Mitleid, doch sie fürchtet die Feindschaft der Göttin der Schönheit und Liebe, und so verweigert sie der Flüchtigen die Aufnahme. Psyche flieht weiter, von Land zu Land, von Stadt zu Stadt,

Cercando il fuggitiuo irato amante.

Der Dichter flicht hier wieder eine längere Schilderung ein von dem Seelenschmerze der Psyche, sodann von dem Tempel der Juno, zu welchem sich die Flüchtige nunmehr begibt. Doch auch hier fleht sie vergebens um Schutz:

Ogni legge mi vieta, ch'unqua io dia
Hospitio à serui fuggitiui altrui . . .

lautet hier die abschlägige Antwort. Psyche ist nun völlig zu Boden gedrückt. Von den trübsten Gedanken gequält ruft sie aus:

Se 'l Ciel mi niega aiuto, com' io scerno,
A cui mi volgerò, forse à l'inferno?

Venus hat inzwischen vergeblich nach Psyche gesucht So besteigt sie denn wieder ihren Taubenwagen und fährt zum Olymp, sich Merkurs Hilfe zu erbitten. Sogleich ist der Götterbote bereit; er steigt zur Erde nieder und gibt der Venus Versprechen bekannt. Der glücklichste Liebhaber solle der werden, der Psyche ausliefere, und wenn es eine Frau sei:

fia vincitrice
De le pugne d'amor, e farà prede
Di mille cori, . . .

Bei Apuleius finden wir an dieser Stelle das Kußversprechen. Da aber Udine dieses bereits im ersten Gesange verwertet hat, sieht er sich veranlaßt, hier selbst ein Versprechen auszusinnen.

Nun liefert Psyche sich selbst der Göttin aus. Von *Usanza* (*Consuetudo*), einer Dienerin der Venus in roher Weise empfangen und mißhandelt, wird sie vor die Göttin geführt, die sie mit grausamem Hohn überschüttet. *Cura* und *Tristezza* (*Sollicitudo* und *Tristitia*) werden sodann gerufen, welchen Psyche zu herzloser Züchtigung übergeben wird. Hierauf wieder vor Venus geführt, ergießt diese ihren beißendsten Spott abermals über sie und den zu erwartenden Sprößling. Dann aber wird Psyche vor die Aufgabe der Körnerlese gestellt:

Fà, le disse, che mentre io mi dimoro
A la mensa (Ap.: ante istam vesperam)
tù fin ponga al lauoro.

Mit diesen Worten läßt die stolze, unerbittliche Göttin sie vor der scheinbar unlösbaren Aufgabe zurück.

Aus der Analyse dieses Gesanges erhellt ohne weiteres wieder die Vorlage, nach welcher Udine sein Epos verfaßt hat.

## VII. Gesang.

Psyche blickt verzweifelnd auf ihre unlösbare Aufgabe, als ihr durch die Ameisen wunderbare Hilfe zuteil wird. Als Venus wieder erscheint, findet sie zu ihrer Überraschung und zu ihrem Ärger die Arbeit getan. Doch schon hat sie eine neue schwere Prüfung ausgesonnen. Es folgt die Sammlung der goldenen Wolle, welche Psyche, vom Schilfrohr beraten, glücklich ausführt. Eine dritte, noch viel grausamere Probe steht ihr indessen schon wieder bevor. Mit einer kristallenen Urne soll sie Wasser schöpfen am stygischen Quell, am unnahbaren, drachenbewachten Abgrunde. Doch Jupiters Adler steht ihr helfend zur Seite. Mit dem gewünschten Naß kehrt sie, stille Hoffnung hegend, zu Venus zurück,

Che lei già diuorata esser credea.

Aber Psyches Bitte, ihr endlich Gnade und Verzeihung zu gewähren, findet kein Gehör. Nur die Vernichtung der verhaßten Feindin vermag den Haß und die Rachsucht der Göttin zu befriedigen. Deshalb erhält Psyche den Befehl, zu Proserpina in die Unterwelt hinabzusteigen, das bekannte Schönheitsmittel zu holen. Psyche gelangt zu einem hohen Turme, von dessen Zinnen sie sich stürzen will. Doch es spricht der Turm zu ihr:

Frena le voglie tue precipitose,
Vincerai de la Dea, l'ira, e 'l dispetto.

Wie bei Apuleius, so erhält auch hier Psyche die Anweisung, welche Mittel sie zu gebrauchen, welche Wege sie zu gehen, und wie sie sich zu verhalten habe, um zu ihrem Ziele zu gelangen. Psyche unternimmt den schweren Gang, ohne sich von all den Schrecken des Orkus abhalten zu lassen; glücklich gelangt sie zu Proserpina, richtet ihre Botschaft aus, erhält das Schönheitsmittel und kehrt dann zurück ans Tageslicht. Ungewohnte Fröhlichkeit regt sich in ihrem Herzen.

So genau folgt Udine seiner lateinischen Vorlage, daß er es selbst bei offenkundigen Geschmacklosigkeiten der Apuleianischen Fassung nicht wagt, eine Änderung vorzu-

nehmen. Es widerstreitet unserem Empfinden, den toten, bewegungslosen Turm in menschlicher Rede eingeführt zu sehen. Mutet es uns auch poetisch an, wenn das immer bewegliche Schilf in Flüstern und Rauschen zu Psyche spricht; berührt es uns selbst nicht fremd, wenn Steine auf ihrer Wanderfahrt von Berg zu Tal untereinander oder mit Fluß und Bach Zwiesprache halten: so geht doch die Belebung regungslosen Mauerwerks über die Grenzen dichterischen Geschmackes hinaus. Auch Udine muß dies empfunden haben, doch offenbar glaubte er sich nicht berechtigt, sachliche Änderungen an der Apuleianischen Darstellung vorzunehmen.

## VIII. Gesang.

Psyche hatte den strengen Befehl erhalten, das Gefäß mit dem Schönheit spendenden Inhalte nicht zu öffnen. Da soll Psyche nochmals das Opfer ihres Ungehorsams werden. Durch die ausgestandenen Leiden glaubt sie, an ihrer Schönheit Einbuße erlitten zu haben. Das Mittel, ihre Schönheit in ihrem vollen Umfange wiederherzustellen, hat sie in ihren Händen. Der Gedanke an Amor, der Wunsch, ihm zu gefallen erhöht die Versuchung. So öffnet sie das Gefäß, aber ein tödlicher Hauch schlägt ihr ins Gesicht und beraubt sie der Sinne. Inzwischen ist Amors Körperwunde geheilt, und hoffend, daß Psyche auch seine Herzenswunde heilen werde, ist er seinem Krankenlager entflohen. Er trifft Psyche gerade als der tödliche Schlummer sie befängt. Da lodert mit verdoppelter Macht die alte Liebe wieder in ihm auf.

O ihr Augen, ruft er leidenschaftlich aus, nur allzu bedacht auf euer Unheil,

Troppo . . . al veder auidi, e presti,
Perche di nouo à riguardar foste osi?
Non bastaua l'error, che'n me facesti?

Mit einem seiner Pfeile erweckt er sodann Psyche zu neuem Leben und zu neuem Glücke, da sie endlich ihren Gatten wiedergefunden. Amor aber spornt seine Geliebte an, der Venus schleunigst das Schönheitsmittel zu überbringen, um endlich ihren Zorn zu besänftigen. So eilt Psyche zu

Venus. Mit demütigen Worten versichert sie ihre Unterwürfigkeit und in rührender Weise fleht sie für ihre Liebe:

Serua son del tuo figlio, e serua bramo
Di lui morir', e'l mio seruaggio sia
Sol testimon, el Cielo seco chiamo,
E 'l nume tuo, de l'innocenza mia,
E de la fede con che adoro, et amo
Voi madre, e figlio; . . .

Solchen Worten gegenüber vermag auch Venus nicht völlig taub zu bleiben:

trà pietade, e sdegno
Hà il cor . . .

Unterdessen ist Amor zu Jupiter geeilt, welchen er ungestüm bittet, den Sinn der Mutter zu wenden. Amor findet gnädiges Gehör. Allsogleich läßt der Beherrscher des Olymps eine große Götterversammlung einberufen und verkündet vor dem gesamten Rate, daß Amor seine Vermählung mit Psyche fordere. Tausend Klagen und tausend Übel würden durch Amors Vermählung auf Erden schwinden:

Ne quì mi opponga alcun, ch'anco inequali
Sian queste nozze, e non conformi a i riti,
Che se Cupido è Nume come nui
Io farò Psiche diua eguale à lui.

Merkur wird sogleich zur Erde entsandt, um Psyche zum Götterhimmel emporzuheben. Auf Jupiters Geheiß wird ihr köstliche Ambrosia gereicht,

Perche ella più non sia soggetta à morte.

So wird sie zu neuem, unsterblichem Leben umgeschaffen. An diese Wandlung fügt der Dichter eine Betrachtung über die Vorsehung der ewig waltenden Gottheit.

Dann folgt die Hochzeitsfeier und die höchste Seligkeit vereint nach langer Trennung die Liebenden für immer:

Così trà lor viuace amor si mesce
Che non si cangia mai, ne mai vien meno.

Und dann lesen wir weiter:

Del parto il tempo vien, parto felice,

Che non reca dolor' à chi l'espone.
Nasce un bel figlio . . .
Diletto è il nome suo.

Udine erzählt also auch im letzten Gesange wesentlich dasselbe wie Apuleius, doch machen sich in der Darstellung einige Unterschiede bemerkbar. Dinge, die Apuleius nur ganz kurz andeutet, sind hier ausführlich geschildert, umgekehrt sind längere Ausführungen in der Apuleianischen Fassung hier nur kurz erwähnt. So berichtet Apuleius nach Wiedererweckung der Psyche nur: „Psyche ihrerseits beeilt sich, Venus das Geschenk der Proserpina zu überbringen.“ Dann folgt unmittelbar der Bericht von der Unterhandlung zwischen Jupiter und Amor, während Udine in 68 Versen die Überbringung des Gefäßes, die Rede der Venus, die Bitte der Psyche und das Schwankendwerden der Göttin berichtet.

Umgekehrt, während Apuleius ausführlich die Antwort Jupiters auf Amors Bitte darlegt, in der letzterer sich sein ganzes Sündenregister Jupiter gegenüber aufzählen lassen muß, faßt sich Udine ganz kurz. Ebenso erwähnt unsere italienische Bearbeitung die Hochzeit nur in wenigen Versen, während sie von Apuleius in verhältnismäßig breiter Ausführung geschildert wird. Auch persönliche Reflexionen schiebt unser Dichter ein. Man vergleiche hierzu Strophe 33—35, wo er, wie bereits oben erwähnt, die göttliche Vorsehung und Gerechtigkeit betrachtet. Endlich findet sich noch ganz am Schlusse ein Unterschied zwischen Apuleius und Udine. Es ist dies außer der im ersten Gesange beobachteten die einzige sachliche Abweichung des Italieners vom Lateiner: Apuleius berichtet die Geburt einer Tochter *Voluptas*, Udine mit mehr Konsequenz als seine Vorlage die eines Sohnes *Diletto*. Diese entschieden sachgemäße Umgestaltung bildet für mehrere spätere Psychedichtungen ein charakteristisches Merkmal. Chiabrera, Marino und Diamante Gabrielli berichten nach Udine'schem Vorbilde die Geburt eines Söhnchens *Diletto*.

Über die Quelle, aus der Udine für sein Epos geschöpft hat, kann allen vorausgehenden Erörterungen zufolge kein Zweifel bestehen. Weder inhaltlich noch formal vermag die

Dichtung den Einfluß des Lateiners zu verleugnen. Außer den Abweichungen des ersten, des dritten und des letzten Gesanges haben wir ganz und gar die Apuleianische Darstellung. Selbst die erwähnten Abweichungen bedeuten nicht den leisesten Eingriff in das Wesen der Erzählung. Auch bezüglich der Sprache lassen sich unschwer Anlehnungen an die lateinische Vorlage erkennen.

In dieser bis ins einzelnste gehenden Abhängigkeit von der Vorlage liegt unseres Erachtens die Schwäche der Dichtung. Denn unter solch strenger Gebundenheit mußte das individuelle Moment verkümmern. Nur, wo es gilt, eine Landschaft, Gebäulichkeit, Seelenstimmung zu schildern, tritt es hervor. Und wenn auch gerade bei Szenen höchster seelischer Erregung und erdrückendsten Schmerzes die langen Reden und Reflexionen, weil psychologisch unwahrscheinlich, den Stempel eines unechten Empfindens tragen, so zeigen doch zahlreiche andere Stellen Anmut und Schönheit und einen gewissen natürlichen Fluß. Bei solcher Gelegenheit läßt der Dichter durchblicken, was in seinem Gemüte liegt, wie er fühlt und denkt. Von diesem Standpunkte aus ist es zu bedauern, daß aus dem eigentlichen Kern der Dichtung sich immer und immer nur Apuleius widerspiegelt.

## Chiabrera.

Auch einer der hervorragendsten Vertreter der klassizistischen Richtung, Gabriello Chiabrera, hat die Psychefabel teilweise in eine seiner Dichtungen, *L'Alcina Prigioniera*, eingeschoben. Die ränkevolle Alcina kommt zum Palaste des Amor, um dessen Beistand gegen ihre Gegnerin Melissa zu gewinnen. In der Schilderung dessen, was sich ihren Blicken bietet, ist die unserer Fabel entnommene Partie enthalten:

Siedegli (sc. al sagittario Infante)
appresso il poco noto in terra
Diletto.

Daß sich hierbei Udine's Einfluß geltend macht, ist auf den ersten Blick klar. Auch kurz nachher werden wir wieder an das Epos Udine's erinnert.

Mit Wohlgefallen, heißt es weiter, betrachtet man einen unsterblichen Köcher, welchen die erhabene Idalia ihm (Amor) erst vor kurzem gegeben hat:

Questa formata di rubin fiammante,
Da lunge abbaglia, e per tre giri aurati
Cerchiata, in quattro spazj era distinta,
Ben degno albergo degli strali ardenti.
Quivi dentro, a veder gran meraviglia,
Scolpita fu l'innamorata Psiche . . .

Nach Udine ist Amors Palast (bzw. einzelne Gemächer desselben) ausgestattet mit Darstellungen aus den Schicksalen Psyches. Diese Schilderung wird Chiabrera veranlaßt haben, in ähnlicher Weise die hauptsächlichsten Momente aus der Psychefabel vor Augen zu führen.

Die dargestellten Szenen sind: 1. Psyche beschaut ihren Geliebten; 2. Körnerlese; 3. Flockensammlung; 4. der Adler bringt Psyche das mit dem Wasser der stygischen Quelle gefüllte Gefäß zurück; 5. Psyches Gang zur Unterwelt und Erscheinen vor Tesiphone; 6. Psyche, nach Öffnung der Vase von Todesnacht umfangen, wird von Amor errettet, der

in sull' Olimpio
Degna la fa della nettarea mensa.

Diese Schilderung umfaßt nur 23 Verse und schließt sich dem Ideengange der Apuleianischen Erzählung völlig an. Als Vorlage können wir Udine bezeichnen, dessen Einfluß, wie wir gesehen haben, sich an zwei Stellen bemerkbar macht. Die Sprache ist erhaben, der Vers klassisch.

## Bracciolini.

Die nachfolgenden Seiten gelten der Besprechung einer in Oktaven abgefaßten Ependichtung, die jedoch Fragment geblieben ist, und die aus der Feder des Francesco Bracciolini dell Api (1566—1645) stammt. Das Epos wurde erst 1889 durch Menghini in der *Scelta di Curiosità letterarie*, Disp. 234 veröffentlicht. Das Manuskript, das bis auf kurze Zeit vor seiner Veröffentlichung mit vielen anderen

Handschriften in der Familie der Bracciolini verblieben war, ist nunmehr Eigentum der Nationalbibliothek Vittorio Emanuele zu Rom. Die Abfassungszeit dieses Bruchstückes genauer zu bestimmen hält sehr schwer. Erdmann bezeichnet das Ende des 16. Jahrhunderts als den Zeitpunkt seines Entstehens.[1]) Jedenfalls ist als frühester *terminus a quo* das Jahr 1599 anzunehmen, in welchem die Udine'sche Dichtung erschien. Denn eine Bekanntschaft Bracciolini's mit dem Epos Udine's scheint, abgesehen von einigen anderen Stellen, mit Bestimmtheit aus der folgenden hervorzugehen. Wie Udine erzählt auch Bracciolini, daß Psyche sich an den Fuß des fliehenden Amor klammert, bis ihr die Kräfte schwinden. Zwar mag Bracciolini diesen Gedanken zunächst aus der *Genealogia* des Boccaccio entlehnt haben, auf welche wir bei Besprechung dieses Fragmentes noch mehrfach zurückkommen werden. Wörtliche Anklänge jedoch wie der gleiche Reim *alto — salto — smalto*, sowie etwa das „*prender conviene... il salto*," wofür wir bei Udine lesen: „*conuiene da lui spiccarsi*" [2]), zeigen, daß sich hierbei auch Udine's Einfluß geltend macht. Sichere Anhaltspunkte, denen zufolge die Dichtung etwa in eine spätere Zeit zu verweisen wäre, liegen nicht vor. Ebenso ist nicht ersichtlich, warum das Epos unvollendet geblieben ist.

Unterziehen wir indes die Dichtung einer eingehenderen Betrachtung! Gleich eingangs fällt uns eine Abweichung von der gewöhnlichen Darstellung in die Augen, auf welche wir bereits in Galeotto's Drama gestoßen sind. Wie dort bereits erwähnt, nimmt Bracciolini den Stammbaum der Psyche aus der Genealogia des Boccaccio in sein Epos herüber. Psyche ist nicht mehr die Königstochter, sondern die jüngste von Drillingstöchtern, deren Mutter die Nymphe Endelechia, deren Vater Apollo ist. Bracciolini schließt sich demnach enger an Boccaccio an als Galeotto. Er behält als Vater das naturbelebende Element, den Sonnengott bei, gibt aber dafür das Apuleianische „Es war einmal ein König und

---

[1]) Molière's *Psyché*, p. 32.
[2]) Vgl. S. 72f.

eine Königin“ auf. Wie bei Apuleius und Udine wird indes sodann von der Schönheit Psyches erzählt, die aller Augen auf sich zieht, so daß sie selbst der Schönheit der Venus den Rang streitig macht:

Così rimane in Amatunta e Gnido
all' alma dêa che'l terzo ciel colora
spento ogni altare . . .

Es folgt das bittere Selbstgespräch der Venus, welches damit endigt, daß sie beschließt, sich Sühne zu verschaffen. Sie eilt zu ihrem Sohne, den sie nicht, wie bei Udine, erst lange suchen muß, klagt ihm ihr Leid und fordert ihn zur Rache auf:

E trapassato alla fanciulla il petto
fa che la piaga avvelenata e ria;
facciala consumar per vile oggetto,
e tu scegli il peggior ch'al mondo sia;
e tra 'l fervor dell' amoroso affetto
timor mescola, e invidia, e gelosia . . .

Amor macht sich unverzüglich an die Ausführung des erhaltenen Auftrages. Er findet Psyche auf einer Wiese mit dem Winden eines Kranzes beschäftigt. Hieran knüpft Bracciolini eine längere Naturschilderung. Alles scheint sich vor Psyches Schönheit zu neigen; die Blumen nicken ihr zu; das Bächlein hemmt seinen Lauf. Sodann schildert der Dichter Psyches Schönheit, sowie die widerstreitenden Gefühle, die in Amor wach werden, und die ihren Abschluß finden in einer glühenden Liebe zur Widersacherin seiner göttlichen Mutter. Nicht strebt der nackte Schütze jetzt mehr, ihrem Herzen die tödliche Wunde zu schlagen, nur mehr ihr zu gefallen. Sogleich erhebt sich ein königlicher Palast, schimmernd in edlem Gestein:

E in mezzo all' odorifera verdura
fermalo in un boschetto oltre una balza,
loco opportuno e saggiamente eletto
al suo furto, al suo fuoco, al suo diletto.

Von Zephyr in den Palast getragen, erwacht die staunende Psyche aus dem Schlummer, in den jener sie gefächelt, und

sie sieht sich umgeben von dienstbereiten Pagen und Dienerinnen, die sie als Herrin all der erstaunlichen, ringsum aufgehäuften Pracht begrüßen. Es folgt das Mahl, und dann wird sie zur Ruhe geleitet:

In questo mentre il più pungente strale
ma'l più soave, avea riscelto Amore;
E di colpo dolcissimo e mortale
trafitto a Psiche ascosamente il core.

Nicht ohne Pikanterie schildert Bracciolini in Strophe 33 und 34 sodann die Vermählung der Liebenden. Es folgt Psyches Frage, wer ihr Gemahl sei und Amors Verbot. Die Morgenröte verscheucht den Liebesgott:

Timido acciò della novella sposa
la genitrice sua non s'accorgesse
vola il dì in cielo, e poi la notte ombrosa
torna a colei che il divin cuore gli prese.

Eine derartige Begründung seiner Abwesenheit bei Tage finden wir nur hier. Im folgenden aber hält sich Bracciolini ganz an die bekannte Fassung, außer daß er Amors eindringliche Warnungen vor den beiden Schwestern in eine zusammenzieht. Psyche beruhigt ihren besorgten Gatten in der bekannten Weise.

Wie diese Analyse ergibt, hat das Märchen manche Wandlung erfahren. Zunächst ist Psyche die Tochter der Nymphe Endelechia und des Phöbus. Wir haben bereits gesehen, daß sich diese Umgestaltung unter dem Einflusse des Boccaccio vollzogen hat. Auch weiterhin macht sich dieser Einfluß immer wieder fühlbar, vor allem in den starken Kürzungen, die Bracciolini vornimmt. Boccaccio, der in gedrängter Kürze einen Auszug aus Apuleius vermittelt, greift natürlich nur das Wesentliche heraus. Daher kommt es, daß Bracciolini, der diese Kürze nachahmt, des weiteren nichts mehr von den Eltern Psyches berichtet, ebensowenig von den Schwestern, von deren Verheiratung, von Psyches ungewollter Ehelosigkeit, von dem Orakel, von dem traurigen Zuge zum Aussetzungsfelsen und der Aussetzung selbst. Alle diese Züge übergeht Bracciolini. Von einer blumigen Wiese

wird Psyche in den Amorpalast entführt und hier ganz entgegen der Apuleianischen Darstellung, von sichtbaren Dienern und Dienerinnen empfangen:

Paggi d'intorno a lei leggiadri e gai
sollevan torce luminose e chiare;
donzelle e donne ed altra orrevol gente
sono a servirla, a riverirla intente.

Im zweiten Gesange finden wir die beiden Schwestern bereits bei Psyche. Sie berichten, es sei die Kunde zu ihnen gedrungen, Psyche habe sich vermählt, aber ihr eifersüchtiger Gatte verberge sie

qui fra le silvagge antenne.

Da aber vorhergesagt worden sei, — damit wird das Orakel einigermaßen ersetzt — daß ein Ungeheuer sich solch auserlesener Schönheit erfreuen sollte, so seien sie zu ihrem einsamen Palaste gekommen, um sie wo möglich aus dem ungeheuerlichen Zauber zu befreien:

Ben esser può che questo tuo sì vago
palagio opera sia d'empi demoni,
e di te goda incantatore o mago
di caratteri a forza o di sermoni.

Nunmehr hält sich Bracciolini wieder an die kurze Darstellung des Boccaccio. Psyche leugnet nicht, daß sie ihren Gatten überhaupt nicht kenne; sie erzählt nicht das Märlein von dem jagenden Jüngling und dem schon ergrauten Kaufmann. Keine weiteren Besuche der Schwestern werden mehr vermeldet. Eine ganz ähnliche Zusammenfassung werden wir in dem sogleich zu besprechenden Drama des Mercadanti finden. Möglicherweise ist Mercadanti an dieser Stelle ebenfalls von Boccaccio beeinflußt worden. Freilich zwingende Gründe für eine solche Annahme bestehen nicht, denn dem Verfasser eines Dramas mußte daran liegen, sich in den einzelnen Szenen nicht zu wiederholen und einen zu häufigen Szenenwechsel zu vermeiden. So kann Mercadanti hierbei ganz aus eigenem Antriebe verfahren sein. Wie dem aber auch sein möge, das eine ist sicher, der Geist, der uns an dieser Stelle aus Mercadanti's Versen entgegen atmen wird,

ist unvergleichlich poetischer. Wenn irgendwo, so mußte an dieser Stelle die Leidenschaft, echte glühende Leidenschaft sprechen. Statt dessen bei Bracciolini nur kaltes Philosophieren. In zwanzig frostigen Versen (Str. 14, 15 u. 16) bildet Psyche nach Art der scholastischen Philosophie Schluß auf Schluß und gelangt so zu dem Ergebnis, daß in den Worten der Schwestern Wahrheit liegen müsse. Der Rat der Schwestern und die Ausführung der verhängnisvollen Tat entsprechen ganz der bekannten Fassung. Nur erinnert die eingehende Schilderung mehr an Udine als an Apuleius.

Fast der ganze dritte Gesang wird von einer unserem Psychemärchen fremden Episode ausgefüllt. Nur ein kleiner Teil des Gesanges führt uns Bekanntes vor Augen. So finden wir gleich eingangs die oben bereits erwähnte Szene, in der Psyche sich an den fliehenden Amor klammert. Sowohl die ausführliche Schilderung jenes Vorganges als insbesondere die bereits angeführten wörtlichen Anklänge sprechen dafür, daß sich Bracciolini an dieser Stelle im Banne der Udine'schen Darstellung befindet. Er schreibt:

E a lui per aria il piè sinistro abbraccia
e stringe al sen con tutte due le braccia . . .
E pure al seno il caro piè stringea
mentr' ei s'innalza allo stellante polo;
vola e tirala Amor per l'aer cieco
da terra alzata, e la strascina seco.

Hierhin und dorthin geht Amors Flug. Mit allen Mitteln sucht er sich von der verzweifelnden Umarmung Psyches zu befreien:

Con l'arco il viso a lei batte e percote,
con la man frange il biondo crine errante,
con la face l'abbronza . . .

Also grausam, um nicht zu sagen roh, ist hier Amors Handlungsweise.

Ma poi ch'ella durò tenace e franca
per buona pezza a sostenersi in alto[1.],
sentendo alfin che la sua forza[2.] manca
prender conviene[3.] abbandonata il salto[4.];

e lasciossi cader debile e stanca
d'un praticello in sull' erboso smalto[5.] ...

Bei Udine lauten die hier einschlägigen Verse:

Ond' essa in alto[1.] senza penne pende,
E senza forza[2.], e al fin pur le conuiene[3.]
Da lui spiccarsi, et con noioso salto[4.]
Quasi morta cader su 'l duro smalto[5.].

Die Wiese, auf welche Psyche stürzt, ist überschattet von hochragenden Zypressen und hieran knüpft sich die oben erwähnte Episode:

Musa ...
fammi risovvenir com' egli avvenne
che l'amato fanciul pianta divenne.

Diese eingeschobene Erzählung umfaßt die Strophe 12—18. Von der Zypresse aus richtet Amor die letzten Worte an Psyche, ihr mitteilend, daß er sie verstoße, und daß er um ihretwillen dem Befehle seiner Mutter ungehorsam gewesen sei:

che per uom vil mi commandò ferirti.

Es folgt wie bei Udine eine lange Klage seitens der Psyche, worauf sie ihren Tod in den Fluten sucht. Damit endet der dritte Gesang und die Dichtung bricht an dieser Stelle ab.

Aus der vorausgehenden Analyse geht hervor, daß Bracciolini jedenfalls aus zwei Vorlagen geschöpft hat, nämlich aus Boccaccio und aus Udine. Ob Bracciolini Apuleius selbst benützt hat, ist nicht zu ersehen. Boccaccio verdankt Bracciolini außer Psyches Stammbaum noch die stellenweise stark ins Auge fallende Kürze der Darstellung, Udine jene Partien, die mit größerer Breite geschildert werden und die zum Teil nicht aus Boccaccio zu schöpfen waren. Subjektivität macht sich mehr nach der formalen Seite hin geltend; von den selbständigen Zügen ist der bedeutendste die Einschiebung der Episode des dritten Gesanges, die besonders hinsichtlich der Komposition entschieden als Mißgriff zu bezeichnen ist, wie auch sonst die Dichtung von Geschmacklosigkeiten nicht frei ist. So entsprechen die kalten, philosophisch trockenen Vernunftschlüsse der Psyche, als sie von ihren Schwestern auf

ihre angeblich gefahrvolle Lage aufmerksam gemacht wird, wohl etwa dem Geschmacke der damaligen Zeit, dichterisch aber muten sie ganz und gar nicht an. Ebenso ist die Fluchtszene, die an und für sich schon als bizarre Idee angesprochen werden muß, durch Bracciolini noch bizarrer gestaltet worden. Hinwider vermögen wir einzelnen Partien einen gewissen Grad von Schönheit nicht abzusprechen, so der Schilderung der Kränze windenden Psyche, des sie belauschenden Amor usw.

Die Dichtung ist Bruchstück geblieben. Es drängt sich unwillkürlich die Frage auf, wie Bracciolini wohl den Abschluß gestaltet hätte. Der Apuleianischen Fassung zufolge zeigt sich nämlich Venus erst dann völlig entwaffnet, als Zeus die Psyche unter die Götter erhebt. In der „Sterblichen" findet Venus augenscheinlich das Haupthemmnis gegen Amors Wahl. Wie nun aber hier, wo Psyche zweifellos göttlichen Ursprungs ist? Hätte sich der Abschluß wohl ähnlich gestaltet wie in der deutschen Psychedichtung von Schulze, in welcher, wie wir schon gesehen [1]), Psyches Mutter die Grazie Aglaja, der Vater Apollo ist, und in welcher Venus sofort auf das Bekanntwerden von Psyches Abstammung hin umgestimmt wird?

## Mercadanti.

Der chronologischen Ordnung nach folgt nunmehr die dramatische Bearbeitung des Christoforo Mercadanti, Dottor di Legge Sarzanese. Gewidmet ist das Drama dem Bischofe Battista Salvago von Luni, Sarzana und Conte. Gedruckt wurde es in Viterbo 1619, aber abgefaßt schon 1618, wie wir aus des Dichters eigener Vorrede ersehen, welche datiert ist: *Di Sarzana li 13. d'ottobre 1618.*

In besagter Vorrede verweist Mercadanti darauf, daß die ursprünglich im Goldenen Esel des Apuleius erzählte Fabel von Amor und Psyche in der Folge verschiedentlich dargestellt worden sei, *„in poema Epico, hora in Rime, hora in*

[1]) Vgl. S. 15, Anm. 2.

*versi sciolti*", und er spricht sodann die Hoffnung aus, daß die Fabel trotz seiner jungen Jahre vielleicht durch ihn „*poteua riceuere più leggiadra, e miglior forma in poema drammatico*". Wie weit Mercadanti in seinem Bestreben erfolgreich gewesen ist, werden wir aus dem Folgenden ersehen.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die handelnden Personen. Die beiden Schwestern Psyches tragen hier die Namen Timbria und Itilla. Der König ist König Argeo von Toscana. Ihm zur Seite steht sein Berater Alcante. Außerdem spielt noch eine bedeutendere Rolle die Amme der drei Prinzessinnen. Auch eine allegorische Figur, Invidia, ein Bote und das Echo tritt hinzu. Die übrigen Personen kennen wir bereits aus Apuleius, bzw. Udine.

*La Scena si finge nella Valle di Magra, detta Lunigiana.*

## I. Akt.

Die erste Szene führt uns Venus und Invidia vor Augen. Sehr spät erst setzt die Handlung ein, denn Venus beklagt sich nicht nur über die Vernachlässigung ihres Kultes und über die Erhebung der Psyche, sondern noch viel mehr darüber, daß selbst Amor sie betrogen und anstatt, wie sie befohlen, ihre Gottheit zu rächen, die verhaßte Feindin zu seiner Gattin erhoben habe. Nun bespricht sie sich mit der Invidia, die ihr zur Rache verhelfen soll. Diese zeigt sich auch als willfährige Dienerin sogleich bereit, auf die Pläne der Venus einzugehen.

Al cielo fra tanto
Salir me'n vò racconsolata alquanto.
Al mio gran padre, et à i superbi Dei
Paleserò l'iniuria, e 'l lor fauore
Richiederò per affrettar la pena
A l'auersaria mia, nora profana.

Damit eilt die erzürnte Göttin dem Olymp zu.

Es treten nun Timbria und Itilla auf, begleitet von der Amme, aus deren Munde wir die Vorfabel erfahren. Drei Töchter hatte Argeo. Die beiden älteren waren bereits an

die Könige von Ligurien (Timbria) und von Latium (Itilla) vermählt. Psyche allein verblieb der väterlichen Fürsorge. Von nah und fern strömte das Volk zusammen, um ihre göttliche Schönheit zu bewundern und ihr göttliche Ehren zu erweisen. Aber auch nur Bewunderung und göttliche Ehrung ward ihr zuteil; um ihre Hand bewarb sich niemand. Mit Schmerz sah dies der königliche Vater und so wandte er sich an das Orakel, um dort folgenden Bescheid zu erhalten:

Angue crudel, c'hà l'ali, e'l mondo offende
Con ferro, e foco, e tien soggetto il mare,
L'infero, e'l ciel, nozze funebri, e care
Da lei vestita à brun sù 'l sasso attende!

Es folgt die Schilderung von dem Schmerze der Eltern,

La coraggiosa Psiche . . .
Sola color pur non cangiò,

sie tröstet vielmehr die klagenden Eltern und will den Zorn der Gottheit durch das Opfer ihres Lebens besänftigen. Sie drängt zum Aufbruch:

Perchè tanto si tarda?

Man rüstet den traurigen Zug, und es geht hinaus zum Meeresstrande:

La doue Magra inhumidisce, e parte
La dilettosa Etruria
Da la Liguria alpestre.
Erge di quà su la propingua riua
Il minacciato sasso . . .

Mutig steigt Psyche auf die Höhe des Berges, aber kaum angekommen, wird sie durch die Lüfte entführt,

Nè fu mai più veduta.

So ist man denn der Meinung, das vorherverkündete Ungetüm habe Psyche getötet.

Die dritte Szene führt uns König Argeo mit seinem Berater Alcante vor Augen. Sie sind in das Tal gekommen, wohin sie Psyche auf ihrem Trauerzuge das Geleite gegeben haben und gedenken in traurigen Worten der Verschollenen.

Aber auch um seine beiden anderen Töchter erfaßt den König Sorge. Im Traume hat er Psyche auf grüner Wiese wandeln sehen, einen schönen Jüngling an ihrer Seite,

Quando improuisa inuida lupa uscendo
Da la foresta, i giouannetti assalse,
Piagando, oime, col rugginoso dente
L'omero destro à l'innocente sposo.
Quindi partendo infellonita, e l'oltre
Figlie inermi incontrando in sù la via,
Ahi, quelle ancise, e diuorò con rabbia
Le lor tenere membra.

Darauf sei er an allen Gliedern zitternd aufgewacht. Der Rat legt dem Traume keine große Bedeutung bei, doch könne man ja anordnen, daß die beiden älteren Töchter sich nicht aus dem Palaste entfernen sollten.

Wir sehen auf den ersten Blick, daß hier mit der Apuleianischen Erzählung eine bedeutende Wandlung vor sich gegangen ist. Bei Galeotto und Bracciolini sind, wie wir gesehen, die Eltern Psyches zwar auch mit Namen eingeführt. Mercadanti geht aber noch viel weiter. Nicht allein, daß er auch Psyches Schwestern bestimmte Namen beilegt, gibt er, im Gegensatz zu Apuleius und allen bisher besprochenen Psychedichtungen, die eine derartige Lokalisierung nicht kennen, ganz genau den Ort der Handlung an. Ausdrücklich wird das Tal von Magra als der Schauplatz bezeichnet, wo die Ereignisse sich abspielen. Der königliche Vater Psyches ist Gebieter über Toscana, die Schwiegersöhne herrschen über Latium und Ligurien. Eine Reihe ganz neuer Gestalten treten uns sodann in dem Drama entgegen, der Rat Alcante, die Amme usw. In der Invidia ist natürlich der Neid der beiden älteren Schwestern personifiziert, welcher der Göttin als Werkzeug zu ihrer Rache dienen soll. Die Invidia, im Dienste der Göttin, schleicht sich gewissermaßen in das Herz der beiden Schwestern, denn der Neid der Schwestern stürzt Psyche ins Unheil. Hierin liegt natürlich eine bedeutende und zwar durchaus nicht geistlose Änderung des ursprünglichen Ideenganges. Denn nach den bisher besprochenen

Psychedichtungen erfährt Venus von dem Ungehorsame Amors erst, als der Neid der Schwestern längst schon das Glück der beiden Liebenden zerstört hat; erst nachdem Amor verwundet in seinem Gemach im Olympe liegt; erst nachdem Psyche bereits ihre Suche nach Amor angetreten und die geschwätzige Möwe ihr alles verraten hat. Auch das die zweite Szene ausfüllende Gespräch der beiden Schwestern und der Amme, welches uns mit der Vorfabel bekannt macht, zeigt uns einige Umgestaltungen. Es ist weniger Psyche, die ihre Ehelosigkeit beklagt, als ihr Vater Argeo, der mit tiefer Besorgnis wahrnimmt, daß trotz der allgemeinen göttlichen Ehrung, die Psyche zuteil wird, niemand sich um ihre Hand bewirbt. Auch ist Psyche in dem Drama als wahre Heldin dargestellt. Sie selbst drängt es, das Opfer zu sein.

Perchè tanto si tarda?

Ganz neu ist wieder die dritte Szene, die Erzählung des Traumes, der ein Hinweis ist auf das neue doppelte Unheil, welches einerseits Psyche durch den Verrat der Schwestern, diese aber dann als gerechte Strafe für ihre Treulosigkeit treffen soll. Neu ist endlich auch die Verfügung, gemäß welcher die beiden älteren Prinzessinnen den Bereich des Palastes nicht mehr verlassen sollen.

Es erhellt also schon aus dem ersten Akte die Schwäche und die Stärke der Dichtung: ein Drama ohne Handlung, jedoch mit interessanter Anordnung des Stoffes und kühnen, neuen Zügen.

## II. Akt.

Die eben erwähnte Verordnung kommt zu spät, denn die erste Szene des zweiten Aktes zeigt uns Timbria und Itilla bereits bei Psyche. Letztere erzählt die Vorgänge seit ihrem Verschwinden auf dem Felsen. Sie berichtet, wie sie in den prächtigen Palast gekommen, von unsichtbaren Dienern empfangen und auf das sorgsamste bedient worden sei, ferner von dem Bade, das man ihr bereitet habe, dem Mahle, den herrlichen Gewändern, kurz von all ihrem Glück. Ja sie berichtet sogar, halten wir das wohl fest,

Hora fra gioie, e fra letitia immensa
Nuota il mio cor, essendo
Diletta moglie al dilettoso Amore,
Vero, e degno nipote al gran motore.

Wer ist glücklicher als ich, und wer kann einen besseren Gemahl im Himmel, auf Erden und im Meere haben unter allen Nymphen und Göttinnen als ich:

Si giouanetto Dio m'è dato in sorte?

Auf den Wunsch der Schwestern hin, ihren Gemahl zu sehen, gesteht sie ganz der Wahrheit gemäß, daß er abends mit anbrechender Dunkelheit komme und mit dem ersten Morgengrauen wieder von ihr scheide:

Onde l'aspetto suo, le sue fattezze
Veduto io stessa unqua non hò ne vuole
Di sì rara ventura altri beare.

Die beiden Schwestern machen sich nun daran, den Palast und den Garten zu besehen.

In der zweiten Szene erblicken wir Amor und Pan im Zwiegespräche. Sie reden von Psyche, aber auch von Venus, und der Gedanke an seine Mutter erfüllt Amor mit Unruhe. Hatte sie ihm doch die Rache ihrer beleidigten Gottheit an Psyche übertragen mit den Worten:

Prendi uno stral, piaga profonda in lei
Imprimendo con quel, che d'huom s'accenda
Il più vile, ed impuro, onde costretta
Da l'edaci sue fiamme à quello in preda
Doni se stessa, e per vergogno cada
In eterno disprezzo appresso il Mondo.

Aber statt den Auftrag, der ihm geworden ist, zu erfüllen, hat er sich in die seiner Mutter so verhaßte Gegnerin selbst verliebt und ihr hier den prächtigen Palast errichtet. Doch immer fürchtet er für die Zukunft. (Aus diesen Worten Amors erfahren wir wieder einen Teil der Vorgeschichte.) Pan spricht tröstende Worte und verheißt Psyche seinen Schutz, soweit es in seiner Macht stehe.

Szene 3 führt uns wieder Argeo und Alcante vor Augen. Letzterer ist bemüht, seinem königlichen Herrn die durch den Traum erregten Sorgen zu verscheuchen. Doch schon kommt die Amme, die auf ihrer Suche nach den beiden älteren Töchtern des Königs sich bis in dieses Tal verirrt hat. Sie erzählt, die Königin habe nach Timbria und Itilla verlangt. Die Türen zu deren Gemächern seien jedoch abgeschlossen gewesen. Auch im Garten habe sie überall gesucht, aber vergeblich. Und nun sei sie allenthalben herumgeirrt, ohne die geringste Spur von ihnen zu entdecken. Durch diese Nachricht wird der König völlig niedergeschmettert; vergeblich sind alle Versuche seines Begleiters ihn zu trösten.

Indessen sehen wir Timbria und Itilla in der nächsten Szene von ihrer Wanderung durch den Palast und die Gärten zurückkommen. Der Neid regt sich in ihren Herzen ob all der Pracht und Herrlichkeit, die sie geschaut. Sie entdecken nun in Psyches Wesen nichts mehr als Hochmut und Anmaßung. Und das sollten sie ertragen? Sie sollten solche Erhebung über sie mit ansehen und eines Tages gar erfahren, daß sie einen göttlichen Sohn geboren habe? So kehren sie, Schlimmes sinnend, zu Psyche zurück und heucheln Trauer und tiefe Betrübnis, denn schlimme Kunde hätten sie für die geliebte Schwester.

Doue hai creduto infino a qui lo sposo
Un nietoso garzon, nobile, e bello,
Angue crudel, vilissimo, e deforme,
Quando la notte oscura
Di luminose stelle
Fregia del ciel gli spatiosi campi,
Celatamente viene
Teco à giacer, si come
L'Oracolo rispose, anzi da molti
Fu veduto varcar souente il fiume
Tutto macchiato, e lordo
De l'innocente sangue
Di gente, oime, sol per suo mezo essangue,
E spirando veneno entrar nascoso
Nel tuo giardino.

Doch Psyche weist diesen Gedanken zurück. Ihr Gefühl, die Küsse des Geliebten zur Nachtzeit, seine trauten Reden usw. haben ihr Sicherheit gegeben, daß er wirklich ein Jüngling ist. Aber die Schwestern berichten, daß Venus, ob ihrer Schönheit erzürnt, einem Ungetüm die Gewalt gegeben habe, Jünglingsgestalt anzunehmen, um sie desto sicherer zu täuschen, bis sie Mutter geworden

D'horridi mostri à tua vergogna eterna
Quando ciò noto fia.

Schließlich aber würde sie dem Ungeheuer zum Fraße dienen. Doch Psyche ist keineswegs so schnell von dem Gehörten zu überzeugen:

Come si presto hai penetrato, ahi lassa,
De l'amorosa Dea gli eccelsi arcani?

entgegnet sie der Schwester, die ihr die obige Schreckenskunde bringt. Doch auch hierauf haben die ruchlosen Weiber bereits ihre Antwort. Du kennst, sagen sie, Osiris, den alten Priester Apollos; er ist es, der uns alles enthüllt hat. Wir aber sind in schwesterlicher Fürsorge und Liebe zu deiner Rettung gekommen usw. Das dringende Zureden der Schwestern, ihre erheuchelte Angst und ihre gleißnerische Fürsorge bewirken schließlich, daß Psyche von Furcht ergriffen, ihre Schwestern um Rat fragt, der in der bekannten Weise erteilt wird.

Wie wir sehen, finden sich im 2. Akte noch einschneidendere Veränderungen als im ersten. Psyche kennt nach dieser Darstellung nicht nur ihren Gemahl, sie erzählt es auch ihren Schwestern, ja sie berichtet selbst, daß Amor nur im Dunkel der Nacht zu ihr komme. Wie ganz anders bei Apuleius, bei Galeotto und bei Udine! Ganz eigene Erfindung sodann ist die zweite Szene zwischen Amor und Pan. Der Dichter bedient sich ihrer, um den noch fehlenden und zum völligen Verständnisse nötigen Teil der Vorfabel bringen zu können. Auch die dritte Szene (zwischen dem Könige, Alcante und der Amme) ist neu und bedingt durch die letzte Szene des ersten Aktes.

Die drei Besuche der Schwestern sind nicht ungeschickt in einen einzigen zusammengezogen. Das Schwesternpaar findet hier bei seiner Wanderung durch die Gärten des Amorpalastes Zeit, seinen ruchlosen Plan zu schmieden. Auch hier zeigt Psyche den mehr erhabenen, festen Charakter, den wir schon im vorausgehenden haben kennen lernen. Sie ist nicht das schwache, augenblicklich betörte, Mädchen. Die Schwestern haben ihre ganze Beredsamkeit aufzubieten, bis sie schwankend wird im Glauben an ihren Geliebten, und erst die Berufung auf Osiris, neuerdings eine Erfindung Mercadanti's, vermag ihre Überzeugung zu erschüttern. Mercadanti offenbart hier also eine ganz bedeutende persönliche Schaffenskraft. Nur an einigen Stellen scheint sich Udine's Einfluß geltend zu machen. So vor allem in der Aussage der beiden Schwestern, viele hätten den Drachen schon den Fluß überschreiten sehen, blutbefleckt und Menschenfleisch im Rachen. Auch die Erzählungen, welche den einzelnen auftretenden Personen in den Mund gelegt sind, gemahnen bisweilen an Udine.

## Akt III.

Psyche hat vollbracht, wozu die Schwestern sie gedrängt haben. Schmerzlich klagt sie über den treulosen Verrat, dessen Opfer sie geworden ist. Pan erscheint, ihr mit seinem Rate beizustehen. In erster Linie sollen die treulosen Schwestern ihren Frevel sühnen, und Psyche soll das Werkzeug dazu sein. Jedoch ihr ganzes Innere widerstrebt solchem Gebote. Sie ist aus edlem Blute und verabscheut niedere Tat. Aber Pan befiehlt. Gegen eine Gottheit haben ihre Schwestern gefrevelt, und dies heischt schwere Sühne. Widerstrebenden Herzens entschließt sich also Psyche zu dem Schritte.

Sie kommt zu den Schwestern und erzählt ihnen ihr Unglück. Mit Licht und Dolch ausgerüstet, sei sie an das Bett getreten und habe Amor gesehen. An einem seiner Pfeile habe sie sich verwundet, und schließlich sei Amor, durch einen Tropfen siedenden Öls an der rechten Schulter verbrannt, von dem Lager gesprungen, um in raschem Fluge zu

enteilen. Sie selbst aber habe sich mit beiden Händen an ihn geklammert, um ihn nicht fort zu lassen, bis sein Zorn sich gelegt:

Ma riuolgendo à la finestra il corso,
Quella s'apriò da se medesma, e fuori
Per l'aria à volo à la sua gamba appesa
Lungi mi tira. Io ritenerlo hormai
Più non potendo, in alto
Lasciailo, e caddi semiviua à terra.

Psyche schildert sodann in der bekannten Weise Amors letzte Worte von der Zypresse aus und seinen Flug gegen den Himmel. Sie sei aller Hoffnung beraubt, jemals seine Liebe wieder zu gewinnen, denn der Schluß seiner vorwurfsvollen Rede sei gewesen:

Eleggo
Per mie fedeli amanti
Le tue sagaci suore
Che 'n lor si scorge ismisurato ardore,
Maggior constanza, e non minor bellezza.

Sie brauchten sich auf dem bekannten Felsen nur den Lüften zu überlassen. Die törichten Schwestern machen sich ohne Verzug auf den Weg.

In der folgenden Szene wird uns Psyche auf ihrer Irr- und Wanderfahrt vor Augen geführt. Wir vernehmen ein leidenschaftlich klagendes Selbstgespräch, wozu das Echo immer Antwort gibt. Schon im fünften Gesange bei Udine haben wir, wenn auch noch nicht so stark ausgeprägt, ein Vorbild zu dieser Szene, und in der Folge werden wir ähnliche Szenen noch mehrfach antreffen.

Unterdessen sind die beiden Schwestern auf den Felsen gelangt. Da steigen ihnen denn doch Zweifel auf, ob Psyche wohl die volle Wahrheit gesprochen habe. Selbst arglistigen Herzens fürchten sie ganz naturgemäß auch Arglist auf seiten ihrer betrogenen Schwester. Doch ihr ungestümes Gelüsten nach Amors Liebe läßt sie über alle Zweifel obsiegen, und so stürzen sie sich gemeinsam in die Tiefe.

Mittlerweile ist Psyche, Schutz suchend, zum Tempel der Ceres gelangt. Doch diese ruft ihr entgegen, sie solle fliehen, denn die zyprische Göttin suche sie überall. Und nun erfährt Psyche, daß, während sie mit Amor jene letzte Nacht verbracht, jener

augel marin loquace
C'hauea, come io non sò, notitia intera
D'ogni successo, à Citerea, ch'allhora
Ne l'Ocean fra le Nereide ordiua
Dolci carole, il tutto aprió, sì ch'ella
Partendo irata, in sù l'aurato carro
Da le candide sue quattro colombe
Condotta fu velocemente al cielo.

Dort habe sie sich Merkurs Dienste erbeten, der sogleich zur Erde niedergestiegen sei, um überall nach Psyche fahnden zu lassen. Dem aber, der Psyche ausliefere, sei versprochen worden

Dei desiri amorosi il fin gradito.

Mittlerweile aber sei der verwundete Amor zum Himmel gekommen, um Genesung von seiner Wunde zu suchen. Venus habe ihn mit den heftigsten Vorwürfen empfangen:

Questo è, maluagio, il filial rispetto
C'hora tu m'hai, mentre ad amar t'inchini
Donna odiosa, e mia riual, che tanto
Le corna alzò de l'alterezza insana,
Che di cozzar su la bellezza meco
Hebbe ardimento? . . .

Alsdann habe Venus selbst sich aufgemacht, nach Psyche zu suchen, um die verhaßte Gegnerin desto eher in ihre Gewalt zu bekommen. So und ähnlich berichtet Ceres. Psyche aber, von Schrecken erfüllt, bittet um Rat, wohin sie fliehen und wo sie sich verbergen solle. Als sie jedoch die Absicht ausspricht, sich an Juno zu wenden, bedeutet ihr Ceres, daß auch dies zwecklos sei:

Non lece a lei d'auenturarla, doue
Certa ragion di Deità celeste
Non poco offesa reste.

So beschließt denn Psyche, sich selbst der erzürnten Göttin auszuliefern:

Meglio è ch'io stessa incontri
I minacciati affanni, andando à lei;
Che forse entro il suo nido al mio Signore
Ritrouerò già mansueto il core.

Von Venus mit grimmigem Hohne empfangen, wird Psyche sogleich zwei Dienerinnen zur Züchtigung überwiesen.

Auch dieser Akt weist eine Reihe selbständiger Züge auf. Pan ist es hier, der die Bestrafung der beiden Schwestern fordert. Psyche selbst ist wieder in eigenartiger Weise charakterisiert. Nur gezwungen und mit innerem Widerstreben gibt sie sich als Werkzeug zur Bestrafung der schuldigen Schwestern her. Psyche erhält so wieder einen edlen Zug mehr und wird uns menschlich näher gerückt. Nicht nacheinander, wie bei Apuleius, geht Psyche von Schwester zu Schwester. Sie trifft beide zusammen, und nun findet der Dichter Gelegenheit, die Ereignisse der Zwischenzeit Psyche in den Mund zu legen. Ebenso hat die Szene zwischen der schutzflehenden Psyche und Ceres eine Umgestaltung gefunden, denn diese Göttin ist es, welche hier Psyche mitteilt, daß der *augel marin loquace* der Venus den Vorfall zwischen Amor und ihr verraten habe, daß Venus sie suche, und daß es endlich zwecklos sei, sich an Juno zu wenden. So kommt die Szene zwischen Juno und der flüchtigen Psyche ganz in Wegfall, eine Änderung, die keineswegs zu beklagen ist, da letztere Szene im wesentlichen nichts anderes ist als eine Wiederholung der Begegnung zwischen Ceres und Psyche. Man kann sich tatsächlich nicht verhehlen, daß Mercadanti mit Geschick diese Vereinfachung eingeführt hat. Immerhin sind die Umgestaltungen in diesem Akte nicht mehr so tiefgehend und umfassend. Andererseits gewinnen wir allmählich bestimmtere Anhaltspunkte dafür, daß Udine nicht ohne Einfluß auf Mercadanti gewesen ist. So erinnert die ganze Darstellung der unheilvollen Tat Psyches an Udine, ganz besonders die Stelle, wo Psyche erzählt, sie hätte sich an den einen Fuß des fliehenden Amor geklammert, bis ihr die Kräfte versagten. Den gleichen Gedanken finden

wir zwar bereits bei Apuleius vorgezeichnet, Udine hat denselben jedoch weiter ausgeführt (vgl. S. 72f.).

Seite 63 des Druckes von 1626 findet sich in der Udineschen Dichtung außerdem ein auf verschiedene Episoden sich beziehender Kupferstich, der sich sicher auch schon in der von Erdmann[1]) erwähnten Ausgabe von 1617 findet, denn beide Drucke stammen aus Venedig und tragen genau den gleichen Titel. In einem Felde des erwähnten Stiches sehen wir den eben durch das Fenster entfliehenden Gott und Psyche, welche, an einen Fuß des entweichenden Amor geklammert, mit in der Luft schwebt. Dieser Druck von 1617 muß Mercadanti, der sein Drama 1618 abfaßte, vorgelegen haben, denn offenbar bezieht sich das oben zitierte

riuolgendo à la finestra il corso,
Quella s'apriò da se medesma,

auf besagte Darstellung. Die Beeinflussung Mercadanti's durch Udine scheint aus dieser Stelle mit Gewißheit hervorzugehen. Ebenso gemahnt, wie schon in der Analyse angedeutet wurde, die Szene zwischen der klagenden Psyche und dem antwortenden Echo an Udine. Endlich zeigt sich in dem Berichte der Ceres manche Ähnlichkeit mit Udine, namentlich fällt der eine Umstand auf, daß auch Mercadanti die Venus nicht das Kußversprechen für Psyches Auslieferung geben läßt, sondern sich hierbei der Darstellung Udine's anschließt.

## Akt IV.

Zunächst erfahren wir Näheres über das Geschick der beiden Schwestern. Überallhin hatte der König Boten ausgeschickt, nach Timbria und Itilla zu forschen. Einer dieser Boten berichtet, er sei in die Nähe des berüchtigten Felsens gekommen. Schreckliche Ungeheuer seien dem Wasser entstiegen, und im gleichen Augenblicke habe er aus der Höhe den Ruf vernommen: Zefiro vieni, worauf die Körper der beiden Königstöchter zerschmettert in der Tiefe angelangt und von den Ungeheuern verschlungen worden seien.

[1]) Molière's *Psyché*, p. 5, Lit.-Angabe.

In der zweiten Szene tritt uns wieder Psyche vor Augen. In den Händen hält sie die Urne, welche sie an der Quelle des Styx zu füllen hatte. Aus ihrem Selbstgespräche erfahren wir all ihre Leiden, die sie erduldet hat, seitdem sie der Macht der Venus verfallen war; es wird ferner berichtet, daß sie, durch wunderbare Kräfte unterstützt, bisher alle Aufträge (Körnerlese, Wollflockensammlung, Schöpfen des stygischen Wassers) ausgeführt habe.

Szene 3 zeigt uns Psyche bei Venus. Daß die Sklavin auch diese Aufgabe vollbracht hat, versetzt die Göttin in Wut. In höchstem Zorne ruft sie ihr zu:

Perfida maga, ah! sforzerai mai sempre
Di natura, e del ciel l' inuita forza?
Non già, che'n parte io spingerotti, doue
Nulla potran magici versi ed herbe.
Vanne dunque veloce a i regni bui
Ed in mio nome a la Reina chiedi,
Che del più fino unguento, il qual talhora
Logora in abbellirsi, un picciol vaso
Per le tue man mi mandi.

Psyche beschließt angesichts dieses unausführbaren Auftrages und des unbesiegbaren Hasses der Venus, durch den Sturz in den Abgrund ihrem Leben ein Ende zu machen.

Die folgende Szene bringt ein Zwiegespräch zwischen Venus und Pan, welch letzterer begütigend auf die Göttin einzuwirken sucht. Seine Worte haben auch einigen Einfluß, so daß sie schließlich bemerkt:

s'à pietade
Le porte ischiuderò primiera causa
Ne fian le tue parole.

An diese Szene schließt sich ein Zwiegespräch zwischen Juno und Ceres, aus welchem wir entnehmen, daß beide bedacht sind, Psyche aus den Händen ihrer Peinigerin zu befreien.

Auch in diesem Akte fällt uns eine Reihe Neuerungen auf. So ist schon die Art und Weise, wie der Tod der beiden Schwestern berichtet wird, die Botenmeldung neu. Auch der

ausführliche Bericht der näheren Umstände bei deren Tod hat weder bei Apuleius noch bei Galeotto und Udine etwas Ähnliches. Völlig neu endlich sind die beiden letzten Szenen des Aktes. Psyches Erzählung von den ausgestandenen Leiden entspricht der gewöhnlichen Darstellung.

## Akt V.

Psyche eröffnet den letzten Akt. Sie kommt eben aus der Unterwelt zurück, die Salbe der Proserpina in der Hand. Wieder erzählt sie in einem langen Monologe ihre Erlebnisse, von dem Augenblicke an, da sie den Turm betreten hat, bis zum gegenwärtigen Zeitpunkte. Dann aber spricht sie, die Vase mit der Schönheitssalbe betrachtend:

Ma sciocca io non sarei,
Se pria che giunga à l'amorosa Dea,
Non adornassi anch'io
Del suo diuin composto il volto mio
Per comparir al mio Signor più bella?

Sie öffnet die Vase und sinkt wie tot zu Boden. Amor erweckt sie mit seinem Pfeile wieder zum Leben. Mit leisem Tadel ruft er ihr zu:

Ecco, misera Ninfa, ecco di nuouo
Non volendo ubidir, corresti à morte.

Dann teilt er der überraschten Psyche, die kaum ihr plötzlich erneutes Glück zu fassen vermag, mit, daß er ihr bei den schweren Prüfungen immer die wunderbare Hilfe gesandt habe.

Während Amor sodann zu Jupiter eilt, kehrt Psyche zu Venus zurück. Die Göttin ist sehr überrascht, Psyche unversehrt aus den Schauern der Unterwelt zurückkehren zu sehen. Psyche fleht demütig um Verzeihung und Gnade.

Die nächsten Szenen spielen sich vor Jupiter ab. Zwar muß sich Amor auch hier wie bei Apuleius und Galeotto sein ganzes Sündenregister aufzählen lassen, aber er erlangt dafür auch Gewährung seiner Bitte. Amor soll Psyche besitzen, letztere unter die Unsterblichen erhoben werden. Auch Venus ist nun versöhnt und nimmt Psyche an Tochter Statt an.

Die Schlußszenen endlich spielen sich auf Erden bei Psyches Vater Argeo ab. Der Bote bringt ihm den Bericht von dem Tode der älteren Töchter. Der König verwünscht sein Schicksal und sein ganzes Leben. Alles Glück, alle Freude und Hoffnung ist von ihm gewichen; er ist völlig gebrochen. Da erscheint Jupiter mit Venus, Amor und Psyche. Nach so viel bitterem Leide soll dem alten Könige nun Entschädigung werden. Jupiter legt das Orakel aus, Amor begrüßt den König als seinen Schwiegervater und verheißt ihm in den elysischen Gefilden den glückseligsten Platz. Auch der Traum des alten Königs wird von Jupiter entsprechend gedeutet; die beiden Schwestern Psyches habe nur gerechte Strafe getroffen, gleichwohl:

Restituirui adunque
Timbria, ed Itilla intendo;
Perche festoso, e memorial sia
Questo per sempre auenturoso giorno
Ch'à la perpetua gloria
Consacrerò de l'amorosa historia.

Sogleich erscheinen Timbria und Itilla; Jupiters Machtwort hat sie, in Nymphen verwandelt, dem Leben zurückgegeben. So läuft wie bei Galeotto der Schluß hinaus auf ein „Ende gut, alles gut".

Der letzte Akt ist es also, in welchem der Einfluß eines bestimmten Vorbildes am klarsten und unanfechtbarsten zutage tritt. Schon die Eingangsszene des fünften Aktes, das Auftreten der aus dem Totenreiche zurückkehrenden Psyche gemahnt an Galeotto, da wir hier wie dort die in der Unterwelt sich abspielenden Ereignisse aus dem Munde der Psyche vernehmen. Wenn nun auch im Anschlusse daran der abermalige Ungehorsam Psyches und ihre Errettung aus Todesgefahr durch Amor in Übereinstimmung mit Apuleius und allen bisher besprochenen Bearbeitungen des Psychemärchens dargestellt werden, so finden sich doch bald wieder Berührungspunkte, die nur Galeotto und Mercadanti gemeinsam sind. Bei Galeotto spricht Psyche die Überzeugung aus, daß Amor, wie in ihrer letzten Not, sie auch in all den

früheren Fährlichkeiten und Nöten unterstützt habe. Bei Mercadanti ist es Amor selbst, der Psyche gesteht, daß sie mit seiner Hilfe all die schweren Prüfungen bestanden habe. Ganz besonders aber sind es die Schlußszenen, die unverkennbar dem Drama Galeotto's entstammen. Wie in jener Dichtung der alte König durch Psyche sichere Kunde von dem Tode der älteren Töchter erhält, so hier durch den Boten. Wie endlich dort vollends durch die Wiederbelebung der beiden Schwestern ein glücklicher Abschluß angestrebt wird, so läßt auch Mercadanti das Schwesternpaar wieder vom Tode erstehen.

Werfen wir schließlich einen kurzen Rückblick auf das Drama als Ganzes, so haben wir hervorzuheben, daß trotz Wahrung all der einzelnen Episoden und Szenen der Apuleianischen Erzählung viel Eigenart und hochentwickelte Subjektivität sich in Mercadanti's Dichtung geltend macht, was besonders dann zutage tritt, wenn wir dieselbe mit dem Drama Galeotto's vergleichen. Mit Beginn des Stückes sind wir bereits *medias in res* geführt und erst nach und nach erfahren wir die Vorfabel. So gestaltet sich der Aufbau, vornehmlich der ersten drei Akte, in hohem Grade interessant. Die beiden letzten Akte allerdings verlieren durch Anfügung unnötiger Füllszenen, durch allzu lange, episch breite Berichte und durch nahezu burleske Ideen an Interesse. In seinem Verlangen, schließlich alles in Wohlgefallen aufgelöst zu sehen, streift Mercadanti fast an das Geschmacklose. Die Wiedererweckung der strafwürdigen Schwestern mag allenfalls noch angehen, zumal wir in der an ihnen vollzogenen Metamorphose eine gewisse Sühne für ihr Vergehen zu erblicken vermögen. Unwillkürliche Komik aber erweckt die Begrüßung des König-Schwiegervaters durch den Amor-Schwiegersohn. Auch sinkt die Psyche der beiden letzten Akte wieder auf das gewöhnliche Niveau der meisten Psychedichtungen dieser Zeit herab In den ersten drei Akten hingegen findet sich ein entschiedener Ansatz zu einer selbständigen Charakterzeichnung. Psyche ist hier die heldenmütige, starkherzige Königstochter, die mutig, den Zorn der Götter zu wenden, in den Tod geht. Und wieder zeigt sich ihr offener, vornehmer Charakter, als sie, entgegen der gewöhnlichen Darstellung, den Schwestern ohne

Falsch und Trug von ihrem Gatten Kunde gibt. Auch ist sie hier nicht das wankelmütige, leichtbetörte Mädchen; nur schwer, durch viele Beteuerungen und durch Berufung auf das Orakel und den alten Priester Osiris gelingt es den Schwestern, ihren Glauben an den Gatten wankend zu machen. Und selbst, als sie sich von den treulosen Schwestern verraten sieht, schreckt sie zurück vor versteckter Rache und legt so Zeugnis ab für den Adel ihres Blutes und ihrer Gesinnung. So gewinnt Psyches Gestalt entschieden unter der Feder Mercadanti's; ihre Erscheinung wird edler, erhabener, verklärter. Nur schade, daß diese Charakterzeichnung nicht konsequent durchgeführt ist.

Was das Drama als solches anlangt, so erhellt aus der vorhergehenden Analyse zur Genüge, daß der Stoff nur der äußeren Form nach dramatisiert ist. Wirkliche Handlung fehlt fast gänzlich. Die wichtigsten Ereignisse werden nur erzählt, nicht dargestellt. So wird es dem Verfasser allerdings möglich, all die einzelnen Episoden der Fabel in seinem Drama unterzubringen, ohne, wie Galeotto, zu einer Unzahl von Einzelszenen Zuflucht nehmen zu müssen. Die Dichtung wird jedoch dadurch zum Drama ohne Handlung.

Was endlich die Quellen Mercadanti's betrifft, so ist Apuleius, den er selbst als Quelle anführt, Udine und mehr noch Galeotto zu nennen. Daß Galeotto's Drama indes nicht die einzige Vorlage für seine Dramatisierung gewesen sein kann, beweist außer den bereits gebrachten Belegen auch der Umstand, daß das Drama Mercadanti's an mancher Stelle Gedanken nach dem Apuleianischen Vorbilde oder gar in der epischen Breite Udine's ausspinnt, welche bei Galeotto kaum oder überhaupt nicht angedeutet sind.

## Marino.

Auch Marino, „der größte Epiker in der Periode des Verfalls“, hat in seinem *Adone*, erschienen 1623 zu Paris, das Psychemärchen poetisch verwertet. Es findet sich im 4. Gesange des oben genannten Epos. Amor ist selbsterzählend eingeführt.

Als Sprachprobe sei eine der ersten Strophen (ottava

rima) angeführt, die zugleich charakteristisch ist für die Art und Weise, wie Marino ausschmückt und erweitert. Nachdem er in den ersten drei Strophen die Schönheit der jüngsten der drei Königstöchter geschildert und dann erzählt hat, wie auf allen Wegen von allen Nationen und Stämmen die Leute zusammeneilen, um Psyches Schönheit zu bewundern, fährt er in Strophe IV fort:

Dal desir mossi, e dala fama tratti
Hor quinci or quindi Artefici, et Pittori
Per fabricarne poi statue, e ritratti
Veniano e con scarpelli, e con colori.
E sospesi in mirarla, e stuppefatti,
Immobili non men de' lor lavori,
Dal attonita mano e questi e quelli
Si lasciavan cader ferri, e pennelli.

Wie bei Apuleius, so erfahren wir auch hier den Namen des gefeierten Mädchens in einer Parenthese. *Hoc enim nomine puella nuncupabatur: tal era il nome suo.* — Und weiter lesen wir:

Pafo d'habitator vota rimase,
Restò Cithera abbandonata, e Cnido;
Nessun più vi recava hostia . . .

genau entsprechend dem Apuleianischen '*Paphon nemo, Cnidon nemo ac ne ipsa quidem Cythera ad conspectum deae Veneris navigabant. Sacra deae praetereuntur*' . . . Dem Sinne nach ganz getreu, oft beinahe mit gleichem Wortlaute schließt sich Marino an Apuleius an in der Schilderung der verlassenen Tempel und Altäre der Venus und der göttlichen Verehrung der Psyche, sowie des Zornausbruches und des Selbstgespräches der vernachlässigten Göttin. Dann folgt allerdings eine Abweichung vom lateinischen Texte. Während wir dort nur lesen: '*Et vocat confestim puerum suum*' . . ., geht Venus bei Marino wie bei Udine auf die Suche nach Amor. Man vergleiche Strophe 23, bzw. 25—31 des vierten Gesanges in Marino's Adone mit Strophe 13—19 des ersten Gesanges der Dichtung Udine's, und man wird eine augenfällige Übereinstimmung der beiden Dichter feststellen können. Venus sucht

Amor in Italien. Eine Reihe von Punkten und Flüssen, die sie auf ihrer Suche berührt, stimmen in beiden Fassungen überein, doch verlegt jeder der beiden Dichter den Ort, wo Venus ihren Sohn auffindet, in die Nähe seiner Heimat, und so kommt es, daß die Wanderung der Venus durch Italien, dessen Schönheit in beiden Dichtungen gerühmt wird, bei Udine im Süden beginnt,

oue il terreno
Bagna Sebeto liquido, e giocondo,

und im Norden abschließt, wo der „Sohn des Benacus“, d. h. der *Mincio* (der Benacus ist der Lago di Garda und der Mincio sein Sohn, weil er den Gardasee durchströmt), zum Po herniedersteigt. Quì famosa citta . . . heißt es weiter, und gemeint ist offenbar Mantua, die Heimat des Dichters.

Umgekehrt heißt es bei Marino: Giunge in Adria la bella, dann gelangt sie zum Mincio und Benaco, und ihre Fahrt endet am „schönen Sebethus“, welcher nahe der Heimat Marino's, Neapel, den Vesuv in großem Bogen umfließend, dem Golfe von Neapel zueilt:

Quivi tra Ninfe amorosette e belle
Trovommi,

erzählt Amor. Die weitere lange Einschiebung Udine's, die wir oben besprochen haben, fällt also hier fort. Amor soll, von seiner Mutter geleitet, Psyche, die verhaßte Widersacherin, sogleich sehen. Wie Udine gleich bei Beginn des Epos, findet Marino hier Gelegenheit, ausführlich die Schönheit der Psyche zu besingen, und gleichzeitig erfahren wir, welch tiefen Eindruck diese Schönheit auf Amors Herz gemacht hat. Bei Apuleius nichts von alledem, und doch sehen wir unmittelbar im folgenden, daß wieder der lateinische Text zugrunde liegt. (*Interea Psyche cum sua sibi perspicua pulchritudine nullum decoris sui fructum percipit* etc.) Psyche's Trauer über ihre Ehelosigkeit, der Bericht über die Verheiratung der beiden älteren Schwestern an mächtige Könige, das Befragen des Orakels durch den unglücklichen Vater wird alles bei Marino noch getreuer der lateinischen Vorlage nacherzählt, als Udine dies tut.

Es folgt das Orakel, bei dessen Wiedergabe sich Marino augenscheinlich bemüht, möglichst die Apuleianischen Worte beizubehalten:

La fanciulla conduci in scoglio alpino
Cinta d'habito bruno e funerale.
Ne genero sperar dal tuo destino
Generato d'origine mortale;
Ma feroce, crudele, e viperino,
Ch'arde, uccide, distrugge, e batte l'ale
E sprezza Giove, ogni Nume eterno
Temuto in terra, in Cielo, e nel' Inferno.

In ausführlicherer Weise ist die Klage des Vaters geschildert, doch stimmt die Antwort Psyches und der Versuch die Klagenden zu trösten, mit Apuleius wieder aufs genaueste überein. Eine Szene teils eigenster Erfindung, teils aber an Udine sich anlehnend, schiebt Marino im folgenden ein.[1]) Von dem am Meeresstrande gelegenen Felsen aus wendet sich Psyche flehend an das Meer und seine Gottheit und klagt diesen ihr Leid. Nicht über das Geschick, das sie so früh dem Tode weihen soll, klagt sie, sondern:

Ch'io deggia entro il mio seno (oimè) nutrire
Un mostro abominevole et horrendo,
Questo innanzi al morir mi fa morire,
Questo morte sprezzar mi fa morendo . . .

Bei Udine finden wir an dieser Stelle einen verwandten Gedanken:

Duolmi sol, che di lei fia possessore
Chi del commun gioir d'ogni viuente
Sarà, e di tutto il Mondo struggitore . . .[2])

Ein solcher Gedanke findet sich weder bei Apuleius noch sonst bei einem der im vorhergehenden besprochenen Bearbeiter der Psychefabel.

Nymphen und Tritonen, heißt es weiter, lauschen ihrer Klage, dann aber vernimmt sie ein leises Rauschen, es ist Zephyr. Hier finden sich wiederum manche Berührungspunkte

[1]) Strophe 72—79.
[2]) II, 22; vgl. auch Str. 23.

zwischen beiden Ependichtern [1]); nur ist Udine in seinen Schilderungen noch viel eingehender als Marino. Deshalb bleibt letzterer, wenn auch immerhin bei Apuleius stark zwischen den Zeilen lesend und von Udine inspiriert, dem lateinischen Autor näher. Amor schildert sodann die Gefühle, die ihn beim Anblicke der schlafenden Psyche durchzogen und erzählt weiter, wie die Geliebte in den Palast kommt. In der Schilderung des Palastes faßt sich Marino wieder viel kürzer als Udine, der in einigen dreißig Strophen eine sehr eingehende Beschreibung bietet.

'*Quid domina tantis obstupescis opibus?*' wird Psyche nach Apuleius von den unsichtbaren Dienerinnen angesprochen. Ganz ähnlich beginnt Marino: Di che stupisci? (93).

Im folgenden sodann, wo Udine wie Marino inhaltlich der Fassung des Apuleius folgen, läßt sich gleichwohl zwischen den beiden italienischen Epen so manche Übereinstimmung finden, welche wir bei Apuleius vergeblich suchen. Zur besseren Einsicht folge hier eine kurze Gegenüberstellung.

Udine III, 54.

Ma quanto quì più lieta ella viuea
E trà maggior dolcezze, e più contenti,
Tanto più vita sconsolata, e rea
Facean altroue i miseri parenti:
E le sorelle, à cui ella apparea
Spesso inferma nel sonno eran dolenti,
Che temendo di sua fortuna fella
Bramauano d'udir di lei nouella.

Marino IV, 102.

Ma quant' ella però contenta vive
Tanto menano i suoi vita scontenta.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Vigilando il pensier lor la descrive,
Dormendo il sogno lor la rappresenta;
Ond' alfin per saver ciò che ne sia,
Là dove la lasciar, prendon la via.

---

[1]) Vgl. Udine II, 31 mit Marino IV, 80!

Den Gedanken von der Betrübnis der Angehörigen finden wir zwar auch bei Apuleius und ebenso hören wir von dem Plane, nach Psyche zu forschen. Die Art und Weise der Darstellung jedoch vermag in den italienischen Fassungen eine gewisse Verwandtschaft nicht zu verleugnen, die sich bei Apuleius nicht findet. Augenfälliger tritt kurz darauf die Abhängigkeit der beiden italienischen Dichter voneinander zutage. Bei Apuleius lesen wir: '*Quarum* (*sc. sororum*) *si quas forte lamentationes acceperis, neque respondeas immo ne prospicias omnino.*' Psyche soll demnach nicht auf ihre Schwestern achten, und Amor will nicht, daß sie zu seiner Geliebten gelangen. Entgegen dieser Darstellung ist es bei beiden italienischen Dichtern Amor selbst, der verspricht, die beiden Schwestern herbeibringen zu lassen, ohne daß wir vorher wie bei Apuleius vernehmen, daß Psyche durch ihre Klagen und Tränen Amor die Erlaubnis hierzu abnötigt:

Io vò che sian da Zefiro portate
Quì innanti à te del lor dolor pietosa,
(doch setzt er hinzu):
Le cose ch'à te fian da lor narrate
A creder tù sarai sempre ritrosa.
Udine III, 57.

Jo farò (se tu vuoi) per compiacerti,
Che sieno a te da Zefiro portate,
Ma ben t'essorto . . .
Fuggi le lor parole avelenate . . .
Marino IV, 104.

Es folgt nunmehr die Erzählung von dem ersten Besuche der beiden Schwestern, von ihrem Gespräche bei ihrer Rückkehr usw. Hierbei schließt sich Marino wieder enge an den lateinischen Text an. Die Schwestern sind wie dort einzeln sprechend eingeführt, während wir bei Udine nur lesen:

Pur padre, e madre à noi l'istessi furo . . . III, 72
E noi mariti habbiamo . . . III, 73
E noi starem quì vili . . . III, 75 usw.

Erst am Schlusse dieser Aussprache lesen wir:

Così
Hor l'una, hor l'altra parla . . .

Nach Apuleius warnt Amor in der Zeit zwischen dem ersten und zweiten Besuche Psyche zweimal vor den Ränken der Schwestern. In dem italienischen Epos sind diese beiden Warnungen in eine zusammengezogen.

Marino hat hier wie auch im folgenden (zweiter und dritter Besuch der Schwestern) ziemlich stark gekürzt. Er bringt nur die Hauptmomente, sich dabei dennoch tunlichst an Apuleius haltend. Man vergleiche z. B. folgende Stellen:

Ap.: 'Tu quidem felix et ipsa tanti mali ignorantia beata sedes incuriosa periculi tui, nos autem, quae peruigili cura rebus tuis excubamus, cladibus tuis misere cruciamur.'

Marino: Tu secura quì siedi, e lieta stai;
E malcauta al periglio, e trascurata,
L'ignoranza del mal ti fà beata.
Ma noi, noi che sollecite ala cura
Dela salute tua siam sempre intente,
Habbiam del commun danno il cor dolente.

Udine bringt diese Stelle auch sehr sinngetreu, hält sich jedoch bei weitem nicht so genau an die Worte des Apuleius. Abweichend von der lateinischen Fassung schildert hingegen Marino den Drachen sehr ausführlich, viel ausführlicher selbst als Udine, denn er verwendet hierzu ungefähr 60 Verse. Den Hauptbeweis aber für die Wahrheit ihrer Rede läßt Marino die Schwestern genau wie Udine in die Berufung auf das Orakel legen:

S'a noi non credi . . .
Credi a quel, che mentir nè può, nè suole,
Del' oracol Febeo presagio fiero!

Bei Udine lautet diese Stelle:

E se non credi à noi, credi à la voce,
A l'Oracol di Febo certo, e vero . . .

Selbständig ist die nachfolgende Schilderung der verschiedenen Leidenschaften, die Psyches Seele auf solch schreckliche Enthüllungen hin durchstürmen. Dann macht sich jedoch sofort wieder der Einfluß des Apuleius geltend. Die Schwestern sind fort, Psyche ist allein.

Apuleius berichtet von Psyche: *'Festinat, differt; audet, trepidat; diffidit, irascitur; et, quod est ultimum, in eodem corpore odit bestiam, diligit maritum'.*

Zum Teil sehr ähnlich, zum Teil genau so heißt es bei Marino IV, 156:

Ancor dubbia e pensosa et ama, e teme,
Hor confida, hor diffida, hor vile, hor forte . . .
In un corpo medesmo insieme insieme
Abhorrisce il Serpente, ama il Consorte.

Auch weiterhin, in der Schilderung des Augenblicks, als Psyche, dem treulosen Rate der Schwestern gehorchend, das Verbot übertritt, schließt sich Marino ziemlich genau an Apuleius an. Wortwörtlich zum Teil finden wir Apuleius übertragen, wo Amor die Bestrafung der Schwestern vorherverkündet:

Ap.: *'Sed illae quidem consiliatrices egregiae tuae tam perniciosi magisterii dabunt actutum mihi poenas, te uero tantum fuga mea puniuero.'*

Marino: Ma quelle egregie Consigliere tue
La pena pagheran de lor fallire.
. . . . . . . . . . . . . .
Te sol con la mia fuga io vò punire.
IV, 171.

In der Klage jedoch, die sich Psyches Munde nach dem Entschwinden Amors entringt, erinnert Marino wieder mehr an Udine, denn bei Apuleius lesen wir nur:

'Psyche . . . adfligebat lamentationibus animum'.

Sofort aber kommt Marino dann wieder auf die lateinische Vorlage zurück. Man vergleiche hierzu besonders die Stelle, wo Psyche sich in den Fluß stürzt!

Bei Apuleius lautet die Stelle: *'Sed mitis fluuius in honorem dei scilicet, qui et ipsas aquas urere consueuit, confestim eam super ripam florentem herbis exposuit.'* Marino gibt den gleichen Gedanken in folgender Weise wieder:

Ma quel cortese e mansueto rio . . .
Ricordeuole pur, che son quell'io,

Che sò fiamme destar trà l'acque istesse, . .
Del' altra riua insù le spiagge herbose
Con innocente vomito l'espose.

In der Rede des Pan ist Marino ausführlicher als Apuleius und selbst Udine, welch letzterer indessen bald nachher wieder unverkennbar seinen Einfluß geltend macht. Ein Vergleich zwischen Marino IV, 192 und Udine V, 19 lehrt uns, daß ersterer sogar den gleichen Reim gewahrt hat. Die ältere Schwester stürzt sich im Vertrauen auf Zephyrs Beistand in die Tiefe mit dem Rufe:

Vienne Zefiro . . .
Vienne (dicea) tu condottier, tu scorta
Preda ben degna, al mio Signor mi porta!

Fast genau so lesen wir bei Udine:

Zefiro vieni, al mio Signor mi porta! . . .
Tù il mio sostegno sia, tu la mia scorta!

Und des weiteren — bei Apuleius finden wir nichts dergleichen — heißt es bei Udine:

Essa à l'hor sente un venticello, e stima
Che sia Zefiro à lei d'Amor mandato;
Onde si getta da quell'alta cima . . .

Ganz ähnlich und wieder unter Beibehaltung desselben Reimes sagt Marino:

Sente allhora spirar di sù la cima
Del' alta costa un ventolin sottile,
Onde fuor d'ogni dubbio attende e stima,
Ch'a lei ne vegna il Precursor d'Aprile.

In den folgenden Teilen wahrt sich Marino in Darstellung und Sprache etwas größere Freiheit und ist weniger abhängig von dem lateinischen Autor sowohl wie von Udine. Dem Inhalte nach bleibt er gleichwohl in voller Übereinstimmung mit dem gewöhnlichen Lauf der Erzählung. In der Wiedergabe der Szene im Tempel der Ceres jedoch schließt er sich wieder ziemlich wortgetreu an den lateinischen Text an, nur spinnt er die einzelnen Gedanken in der Regel ein wenig weiter aus. So gibt er z. B. das beschwörende '*per laetificas messium cae-*

*rimonias'*, durch *per le cerimonie || e i lieti riti del tuo biondo frutto; 'per tacita secreta cistarum'* durch *per gli occulti secreti e venerandi || del' auree ceste; 'per famulorum tuorum draconum pinnata curricula et glebae Siculae sulcamina'* durch *per gli Dragoni che'l tuo carro imbriglia, || per le glebe fruttifere e feraci, || onde Sicilia ancor si merauiglia* usw. Ebenso steht die an Juno gerichtete Bitte dem Apuleianischen Wortlaute sehr nahe. Ganz im Gegensatze zu Udine bemüht sich Marino sichtlich mehr und mehr den Gang der Handlung zu beschleunigen. Daher ist er denn auch im folgenden vielfach kürzer als selbst Apuleius, wenn er auch dessen Gedankengang getreulich beibehält. Selbst den Wortlaut der lateinischen Fassung behält Marino häufig bei, so z. B. an der Stelle, wo Merkur als Gesandter der Venus das Versprechen bekannt macht, wonach derjenige, der Psyche in die Gewalt der Göttin bringe, erhalten solle: *'ab ipsa Venere septem sauia suauia et unum blandientis appulsu linguae longe mellitum'*. Bei Udine findet sich ein derartiges Versprechen, wie wir oben gesehen, schon im ersten Gesange, hier hat er nun ein anderes erfunden. Marino aber schreibt IV, 236 der lateinischen Vorlage folgend, wenn auch etwas verändernd:

haurà di sette
Baci soaui un guiderdon diuino,
E più dolce fra gli altri un ne promette, . . .
In cui labro con labro il dente stringa,
E di nettare, e mel si bagni e tinga.

Auch im weiteren folgt er genau der lateinischen Darstellung bis zu Psyches Wanderung in die Unterwelt. Hier kürzt er bedeutend:

Lascio di raccontar con qual consiglio (Turm)
Scese d'Abisso ale profonde conche,
Con quai tributi senz' alcun periglio
Passò di Pluto al' intime spelonche,
E de' mostri d'Auerno al fiero artiglio
Le forze tutte rintuzzate e tronche,
Per via, che 'ndietro mai non riconduce,
Ritornò salua a riueder la luce.

Schweigen will ich auch, sagt Amor, wie Psyche ein zweites Mal der Versuchung zum Opfer fällt, die Büchse öffnet und dem betäubenden Hauche zu erliegen droht.

Immer augenscheinlicher wird das Bestreben des Dichters, rasch zu Ende zu kommen. Der Rest der Erzählung ist sinngetreu, wenn auch formell freier, in der Apuleianischen Weise dargestellt, nur am Schlusse macht sich nochmals Udine's Einfluß geltend in den Versen:

E del mio seme entro il bel sen concetto
Nacque un figliuol, che si chiamò Diletto.

Quellen- und Abhängigkeitsverhältnis glaube ich durch diese Besprechung und die eingestreuten Belege hinlänglich klargelegt zu haben. Es lassen sich mit Bestimmtheit zwei Vorlagen nachweisen, Apuleius und das Epos von Udine. Anhaltspunkte dafür, daß Marino etwa auch Galeotto und Mercadanti benutzt habe, vermochte ich nicht zu entdecken.

Das subjektive Moment tritt in der Dichtung Marino's noch viel mehr als bei Udine zurück. Es finden sich nur ganz wenige und unwesentliche Stellen, die Eigenart verraten. Wo wirklich eine kleine Abweichung von Apuleius zu konstatieren ist, da war Udine für Marino vorbildlich; sonst schwebt uns von Anfang bis zu Ende Apuleius vor Augen.

Eine Kritik, ob sie nun absprechend oder anerkennend lauten mag, kann sich also im wesentlichen nur auf die äußere Form, auf Sprache und Vers beziehen; inhaltlich würde die Kritik mehr oder minder immer wieder auf Apuleius zurückfallen. Nur eines wird man mit Recht einer abfälligen Beurteilung unterziehen, das ist die sklavische Abhängigkeit von seiner Vorlage, der Mangel an neuen Ideen und dichterischer Eigenart. Es ist aber auch das eine hervorzuheben, daß gerade diese Episode des Adone eine sehr glatte, von den Geschmacklosigkeiten des sogenannten Marinismus wenig berührte Sprache und einen leicht dahinfließenden, eleganten Vers aufweist.

## Bruni.

Eine der seltsamsten Bearbeitungen des Psychestoffes findet sich unter den Gedichten Bruni's. Aus der dem

zweiten Buche vorangehenden und an den Fürsten von Sulmona gerichteten Widmung ergibt sich die Abfassungszeit dieser Bearbeitung, denn besagte Widmung ist datiert: Di Corte 30. d'Aprile 1627.[1])

Der 4. Brief des zweiten Buches betitelt sich Amore à Psiche. In der Vorrede zu diesem 4. Briefe liest man im letzten Satze: *La fauola è in Lucio Apuleio.* Geschrieben ist das etwa ein Dutzend Druckseiten umfassende Gedicht in Terzinen. Die ersten drei Verszeilen klären über den augenblicklichen Stand der Dinge auf:

Ne gli oneri bruciato, arso nel core
Con la penna hor de' dardi, hora de l'ale
Scriue à la bella Psiche amante Amore.

Amor greift zurück auf die Vergangenheit, wobei er Psyche einen leisen Tadel nicht ersparen kann. Sie sei schuld an allem Unglücke durch ihre Neugierde und den kindischen Wunsch, ihn zu sehen. Er klärt sie sodann auf über die Bewandtnis mit dem Orakel von Milet und die mit dem Orakel zusammenhängenden Vorgänge, indem er dabei stets den Hauptzügen des Märchens folgt. Schließlich spricht er von den Prüfungen, die sie werde zu bestehen haben. Seine Hilfe werde sich indes geltend machen und selbst bei ihrem Gange in die Unterwelt werde ihr sein Geleit nicht fehlen. Mit einer Aufmunterung schließt der Brief ab.

Bruni hat sich stofflich an die Idee des Psychemärchens gehalten, die Idee der Darstellung jedoch, das Gewand, in welches unser Märchen gesteckt wird, ist ebenso bizarr wie neu. Daß Bruni, wie er in seiner Vorrede angibt, Apuleius benützt hat, dürfen wir sicher annehmen; aber ebenso sicher hat Bruni das bis 1627 schon mehrfach gedruckte Udine'sche Epos und die damals so gewaltiges Aufsehen erregende Dichtung Marino's gekannt.

## Calderon.

Wir müssen nunmehr unser Augenmerk auf einige spanische Dramen richten, die keinen geringeren Verfasser

[1]) Benützt wurde die Ausgabe von 1678.

aufweisen als Don Pedro Calderon de la Barca. Dreimal hat Calderon den gleichen Stoff dramatisch behandelt, einmal in einem Lustspiel und zweimal in einem *Auto sacramental.* Streng chronologisch vorgehend müßten wir nach Besprechung des Calderon'schen Lustspiels wieder auf italienische Psychedichtungen zurückkommen und sodann erst die beiden Autos einer Betrachtung unterziehen. Es wäre indes verfehlt, eine Gruppe von Dramen, die in so engen Beziehungen zueinander stehen, um rein äußerer Gesichtspunkte willen zu trennen. Deshalb wollen wir die drei Dichtungen in unmittelbarer Folge besprechen und mit dem etwa 1640 [1]) entstandenen Lustspiele *Ni Amor se libra de Amor* beginnen. Es liegen mir vor die Hartzenbusch'sche Ausgabe [2]), die Übersetzungen von Pasch [3]) und Latour (l. c., p. 77 ff.) sowie die Inhaltsangabe von Günthner (I, 291 f.).

I. Jornada.

Das Stück setzt ein mit einem Opferfeste der Venus, an welchem die jungen Mädchen zum Tempel der Göttin wallen,

para que felices
Las haga en su casamiento.

Der Schauplatz der Handlung ist Egnidus (Knidos), wo Psyches Vater Athamas König ist. Arsidas, der König von Cypern, und Aterons König Lidorus treten (von verschiedenen Seiten kommend) auf, während im Hintergrunde ein Musikchor über die Bühne zieht, welchem Selenissa, die älteste Tochter des Athamas, folgt. Der Festzug bewegt sich, die Göttin durch Lieder verherrlichend, zum Tempel der Venus. Aus dem Gespräche der beiden Könige mit ihren Dienern sehen wir sogleich, daß Selenissa (ihnen noch unbekannt) tiefen Eindruck auf sie macht. Als sich aber gleich darauf

[1]) Hartzenbusch, *Comedias* etc. IV, 675. Ferner Schmidt, *Schauspiele ed. L. Schmidt* p. 521.

[2]) *Comedias* III, 657 ff.

[3]) Über Pasch als Übersetzer ist zu vergleichen Breymann, *Calderon*, p. 81, 85 und namentlich p. 108.

Asträa in ganz ähnlichem Aufzuge ihrem Auge zeigt, schwindet der erste Eindruck unter dem augenblicklichen, denn war ihr Gedanke vorher:

Yo mil veces infelice,
Si la que mirando estoy,
. . . no es Astrea (bzw. für Arsidas Selenissa),

so ist, wenn auch verschieden ausgedrückt, jetzt der beiden gemeinsame Gedanke:

Ya no importa que no sea
Astrea (bzw. für Arsidas Selenissa) la que pasó
Primero, si esta lo es.

Als aber in einem dritten festlichen Zuge ihnen Psyche unter die Augen kommt, da sind beide in gleicher Weise von ihrer Schönheit gefesselt, so daß Lidorus bangend ausruft:

¡Oh quiera el hado que esta fuese Astrea!

während Arsidas der Ausruf entschlüpft:

¡Oh quiera amor que Selenisa sea!

In der Absicht, Auskunft voneinander zu erlangen, nähern sich die beiden Könige und erkennen sich in diesem Augenblicke zu ihrer Freude und ihrem Erstaunen als alte im Unglück schon erprobte Freunde. Und nun erzählt ein Freund dem andern, daß er sich bei König Athamas um eine Tochter beworben habe und nun heimlich gekommen sei, um die ihm zugesprochene Braut im stillen zu beobachten. Wie wir aus dem Vorausgehenden schon entnehmen können, ist dem König Lidorus Asträa, dem Arsidas die Selenissa zugesagt worden. Ihr Zwiegespräch wird unterbrochen von einem wilden Getümmel. Man vernimmt die Rufe einer entfesselten Volksmasse: Psyche Heil! Werft der Venus Bild zu Boden und entheiligt den Altar! Es lebe Psyche, Tod der Venus!

Die beiden Könige erhalten sogleich über diesen plötzlichen Tumult Aufklärung durch Anteus, den Neffen des Königs und Verlobten Psyches, der mit Zeichen der äußersten Bestürzung des Weges kommt. Auf Befragen berichtet er von der unvergleichlichen Schönheit Psyches, von ihren glänzenden Eigenschaften und dem festlichen Aufzuge der drei

Schwestern. Als dritte habe Psyche das Heiligtum betreten, und dort sei sie von der ganzen Versammlung als zweite Gottheit des Tempels begrüßt worden. Da sei aber in die Venusstatue auf dem Altare plötzlich Bewegung gekommen, und mit lauter Stimme habe sie die unglückselige Prophezeiung ausgesprochen:

Infelice tu hermosura,
Psíquis, será, pues tu dueño
Un monstruo ha de ser.

Es zeigt sich sodann das empörte Volk, welches der König und Psyche selbst zu beschwichtigen suchen, denn durch Empörung lasse sich der Zorn des Himmels nicht besänftigen. Doch vergeblich, immer wieder ertönt der Gesang:

Pues que Vênus invidia
La beldad suya,
Psíquis es la diosa
De la hermosura!

Trotzdem Psyche diese Huldigung mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln zurückweist, faßt der Neid im Herzen der Schwestern Wurzel.

Muriendo de envidia voy
De ver el comun afecto
Que Psíquis ha merecido,
Selenisa . . ., äußert sich Asträa, und die Angeredete entgegnet in ähnlicher Weise:

Si confieso
La verdad, tambien, Astrea,
Llevo el proprio sentimiento.

Der erste Aufruhr hat sich indessen gelegt, aber immer noch tönen aus der Ferne die Rufe des Volkes und sein Gesang. Es erscheint Amor, angezogen, wie er selbst bemerkt, durch dieses Lied. In bezug auf Venus sagt er:

¿Su templo . . .
Sin culto ya, . . .
Sin víctimas sus altares,
Y su estatua derribada?

¿Su deidad tan profanada,
Y yo con vida y sentido?

Psyche werde indes der Strafe nicht entrinnen, denn seine göttliche Mutter kränken, das heiße ihn selbst beleidigen. Seine Pfeile sollen das Werkzeug zur Rache sein.

Ziehen wir einen Vergleich mit den bisher besprochenen Bearbeitungen des Psychemärchens, so werden wir jetzt schon tiefgreifende Umgestaltungen gewahr. Eine Reihe lebendiger und farbenprächtiger Szenen sind an unserem Auge vorübergezogen. Die einen waren uns ganz neu; andere, die uns dem Wesen nach bereits bekannt waren, sahen wir von einem völlig neuen Geiste beseelt. Ganz neu ist der das Lustspiel einleitende, festliche Aufzug der jungen Mädchen zum Tempel der Venus. In mehr als einer Hinsicht neu ist auch das Auftreten der beiden Könige Lidorus und Arsidas. Wenn auch bei Apuleius und in den auf der Apuleianischen Darstellung fußenden Fassungen zweier Könige, als Gatten der beiden älteren Schwestern, einigemale Erwähnung getan wird; wenn bei Galeotto und Mal Lara die beiden Könige gelegentlich selbst handelnd vor Augen geführt werden, so vermögen wir in ihnen doch nur Nebenfiguren zu erblicken, während ihnen Calderon eine bedeutsame Rolle zuweist. Ferner sind in allen bisher besprochenen Psychedichtungen die beiden Könige nicht erst Bewerber, sondern längst schon die Gatten der beiden älteren Königstöchter. Überdies zeigen sich Arsidas und Lidorus hier wenig geneigt, die beiden Prinzessinnen zu ihren Gattinnen zu erheben, sobald die unvergleichliche Schönheit Psyches ihre Herzen und Sinne gefangen hat. Die beiden älteren Schwestern scheinen demnach viel eher Mangel an Bewerbern zu haben als Psyche, die nicht nur in Arsidas und Lidorus glühende Verehrer, sondern auch in Anteus einen treuen Bräutigam zur Seite hat. Des weiteren kommt hier die Vorherverkündigung, daß Psyche einem Ungeheuer zum Gemahl bestimmt sei, aus dem Munde der Venus selbst, während in den früheren Fassungen stets das Orakel von Milet das Unheil ankündigt. Endlich haben wir bisher stets gehört, daß Venus den Amor zum Rächer ihrer Ehre er-

wählt und ihn auffordert, ihr Sühne zu verschaffen. Hier fühlt sich Amor selbst angespornt, die Ehre seiner Mutter zu rächen. Trotz dieser großen Abweichungen jedoch bleibt die leitende Idee die gleiche. Die jüngste von drei Schwestern, an Schönheit den übrigen weit überlegen, erregt den Neid der Venus und der Schwestern. Es wird ihr vorherverkündigt, sie sei für ein Ungeheuer als Gattin ausersehen. Amor übernimmt es, seine Mutter zu rächen, verliebt sich aber selbst in Psyche. Dies ist der allgemeine, überall wiederkehrende Gedanke, und diesen hat Calderon aufgegriffen, um ihn in genialer, echt dichterischer und freier Weise zu verwerten.

Die nächsten Szenen spielen sich ab in einem Garten in der Nähe des königlichen Palastes. Zunächst treten Athamas und seine beiden älteren Töchter auf, welche ihren unglücklichen Vater zu trösten suchen. Doch er hat kein Gehör für ihre Worte, nur auf Psyche richtet sich sein Sinnen, von der wir vernehmen, daß sie sich in das einsamste Gemach des königlichen Palastes zurückgezogen hat. Nur den einen Rat, sich an Jupiters Orakel zu wenden, findet er für gut, und den will er sogleich in die Tat umsetzen.

Nun besprechen sich die beiden Schwestern über die ihnen bestimmten Gatten Arsidas und Lidorus. Weder Lust noch Qual bereite ihnen der Gedanke an die bevorstehende Heirat, denn sie hätten die ihnen bestimmten Gatten noch nicht gesehen, somit auch kein Urteil, ob die Wahl des königlichen Vaters ihrer eigenen Wahl entspreche.

Doch da erscheint Frissus, ein Diener des Anteus, welcher Arsidas und Lidorus erkannt, und verrät den Schwestern, daß die beiden Könige heimlich anwesend sind, um sich unerkannt nach den ihnen bestimmten Gemahlinnen umzusehen. Rasch ist der Entschluß der beiden Schwestern gefaßt:

Si ellos han venido á vernos
No creyendo sus oídos
La opinion de nuestra fama,
Hagamos las dos lo mismo.

Zu diesem Zwecke rät ihnen Frissus, sich im Garten zu verbergen. Er selbst werde die Könige herbeiführen, und

zwar einzeln, damit sie desto genauer ins Auge gefaßt werden könnten. Um jedoch alles Auffällige zu vermeiden und die beiden Fürsten nicht argwöhnisch zu machen, wenn man ihnen allein Zutritt zum Garten gewähre, wolle er auch andere Personen durch denselben führen. Selenissa und Asträa sind damit einverstanden, und Frissus macht sich alsbald an die Ausführung seines Planes. Am Eingange des Gartens begegnen ihm Lidorus und Arsidas, welche eben im Begriffe sind, den Park zu betreten, von der stillen Hoffnung geleitet, hier Psyche anzutreffen. Frissus wehrt ihnen anfänglich den Eintritt, indem er auf das strenge Verbot hinweist, welches Fremden den Zutritt zum Parke versagt. Mit scheinbarem Bedenken läßt er sich schließlich zum Nachgeben bewegen, jedoch könne er immer nur einen allein durch den Garten führen. Arsidas wird zuerst durch den Park geleitet; vergeblich späht er nach Psyche, welche sein Herz sucht. Ohne es zu ahnen, wird er aber selbst von Asträa und Selenissa beobachtet, aus deren Ausrufen wir ersehen, daß beide wünschen, er möchte nicht der ihnen bestimmte Bräutigam sein. Während aber Frissus den Arsidas durch den Garten führt, erscheint Amor, in schönen Kleidern, jedoch ohne Bogen:

Viendo que se me ha ocultado
Psíquis con tanto retiro,
Y que aunque dios, yo no entro
Donde no hallo algun resquicio;
En forma humana, despuesta
La aljaba y el arco mio,
Aquí vengo, por no ser
En las señas conocido.

Frissus kommt zurück, und Amor begehrt Einlaß wie die übrigen. Frissus, welchem der Fremdling ein willkommenes Mittel ist, um die beiden Könige desto gewisser zu täuschen, verspricht ihm Einlaß, doch müsse er noch warten. Zuerst wird noch Lidorus durch den Garten geführt. Die Stimmung der beiden Prinzessinnen in ihrem Versteck ist die gleiche wie vorhin beim Anblicke des Arsidas. Aber ihre Stimmung

schlägt völlig um, als Amor erscheint. Beider Herzen fliegen dem schönen Jüngling entgegen. Nicht hält es sie mehr in ihrem Verstecke und rasch drängt Frissus den schönen Fremden zum Verlassen des Gartens:

miéntras yo llego
Haciéndôs espaldas, idos!

Sí haré,

entgegnet Amor; für sich aber bemerkt er:

Esto es haberme dado
Ocasion de que escondido
Me quede en aquestas ramas
Hasta lograr mis designios.

Die beiden Schwestern brennen vor Begierde, Aufschluß über die drei Fremdlinge zu erhalten. Zu ihrer Enttäuschung müssen sie jedoch erfahren, daß die beiden ersten Fremdlinge die ihnen zugedachten Könige waren, während sie über den dritten, der ihre Sinne gefangen genommen hat, keine Auskunft erhalten.

Diese ganze Szene ist vollkommen neu und geistiges Eigentum Calderon's. Obwohl das Betreten des Gartens durch die beiden Könige und Amor genau die Parallele zur einleitenden Szene bildet, wirkt sie keineswegs erlahmend. Im Gegenteile, selbst bei dem Leser, welcher die Fabel wieder und wieder gelesen hat, vermag die ganze Situation nur die lebhafteste Spannung auf die Weiterentwicklung der Dinge hervorzurufen. Amor ist jetzt im Garten verborgen, hier muß also die erste Begegnung mit Psyche statthaben. Bald werden wir auch Zeugen derselben sein.

Tiefgebeugt kommt Athamas, das unheilvolle Orakel in seiner Brust verschließend, vom Tempel Jupiters zurück. Vergebens dringt Anteus in ihn, er möge ihm den Grund seiner Niedergeschlagenheit enthüllen. Nur die halbe Wahrheit vermag der König über seine Lippen zu bringen. Psyche solle auf den Berg Öta gebracht werden; dort solle sie ein Opfer bringen, um Venus zu versöhnen. In Wirklichkeit ist, wie wir ahnen können, Psyche selbst das Opfer. Der unglückliche Vater fragt nach Psyche und wird von Flora.

einer Dienerin, zu ihr geleitet. Über ihrem Leide ist sie in der Nähe auf einem weichen Rasen des Parkes eingeschlafen. Worte tiefsten Kummers entringen sich den Lippen des schmerzgebeugten Königs beim Anblick seiner schlummernden Tochter, die nicht ahnt, daß schon weitere schlimme Kunde über ihr Los im Herzen des Vaters sich birgt.

In diesen Auftritten liegt also seit einer Reihe von Szenen wieder der erste Gedanke, der sich der gewöhnlichen Fassung der Fabel enger anschließt: die Befragung des Orakels, seine Antwort, das tiefe Herzeleid des Vaters über die geforderte Aussetzung seiner Tochter. Ebenso entspricht die folgende Szene vollständig der Darstellung des Apuleius, birgt sie doch einen Grundgedanken, der schlechterdings nicht zu übergehen war.

Kaum ist der König abgegangen, als Amor erscheint. Im Gebüsche lauschend hat er aus dem Munde des Athamas Jupiters Bestimmung vernommen:

Que no ha de sanar de Vénus
La ofensa aun Júpiter mismo,

bemerkt jedoch der Liebesgott,

Sino yò, pues su venganza
Me toca, como á su hijo.

So wendet er sich denn zu Psyche, die noch immer schlafend daliegt. Aber die Waffe kehrt sich gegen Amor:

*Ni Amor se libra de amor.*

Der erste Akt bildet demnach gewissermaßen die Exposition. Die dramatischen Voraussetzungen sind gegeben; der Zuschauer ist bekannt gemacht mit den Helden der Handlung, mit der Lage der Dinge. Ein zweifaches, bzw. dreifaches erregendes Moment hat seine Aufmerksamkeit gefesselt, einmal das von Calderon in zwei Teile zerlegte Orakel, dessen erster Teil, das

tu dueño
Un monstruo ha de ser,

der Venus selbst in den Mund gelegt ist, während sein zweiter Teil, die Aussetzung, in Jupiters Orakel enthalten ist. Diese

Zerlegung des ursprünglichen Orakelspruches ist von hoher dramatischer Wirkung. Ist der Zuschauer anfänglich noch im Zweifel, ob der Wahrspruch der neidischen Venus an der schuldlosen, lieblichen Psyche sich wirklich erfüllen werde, so fühlt er nun, wo das Orakel Psyches Aussetzung fordert, daß das Unheil, schnell vorwärts schreitend, unabwendbar sich über Psyche zusammenziehe. Da läßt plötzlich ein neues Moment wieder einen Hoffnungsstrahl durch das düstere Gewölk dringen, das sich über Psyches Haupte gesammelt hat: Amor entbrennt in Liebe zu Psyche. Er wird also darauf bedacht sein, seine Macht den feindlichen Mächten entgegenzusetzen. Aus diesen Gegensätzen heraus aber wird sich Spiel und Gegenspiel, wird sich der Konflikt und seine Lösung entwickeln müssen. Neben dieser Haupthandlung wird noch eine Nebenhandlung herlaufen, die bedingt ist in dem Verhältnis des Anteus zu Psyche, deren naher Verwandter und treuer Verlobter Anteus ist.

Wie wir sehen, ist der Aufbau dieses Aktes echt dramatisch, ungekünstelt und natürlich; ein lebendiger, frischer Zug geht durch das Ganze.

Der vorgefundene Stoff ist dichterisch frei, mit jener Leichtigkeit und Zwanglosigkeit des geborenen Dramatikers behandelt, die wir nur an den ersten Größen der dramatischen Kunst bewundern.

## II. Jornada.

Unter heftigem Sturme landet der König und sein Gefolge mit Psyche auf einer wüsten Insel. In bewußtlosem Zustande wird Psyche ans Land getragen. Als sie jedoch erwacht, spricht sie Athamas gegenüber offen die Vermutung aus, daß er ihr nicht die volle Wahrheit über das ihr bevorstehende Schicksal enthüllt habe. Oft habe er zu sprechen begonnen, ohne den Gedanken aber zu Ende zu führen, und während der ganzen Fahrt sei er voller Heimlichkeiten gewesen. Sie ahnt, daß neues Leid ihr drohe und bricht in wilde Klagen aus, welche eine erneute Ohnmacht verstummen läßt. Anteus ist bemüht, sie zum Bewußtsein zurückzubringen; der König jedoch verwehrt es ihm und ordnet den sofortigen

Aufbruch an. Jetzt erst spricht er offen die volle, schwere Wahrheit aus. Hier auf dieser Insel soll er Psyche aussetzen. Anteus jedoch will nicht von Psyche weichen; er will sie verteidigen, den Kampf gegen alles für sie aufnehmen. Nichts gilt ihm mehr, weder Leben, noch Ehre, noch Seele. Mit Gewalt muß er auf das Schiff gebracht, gefesselt und geknebelt werden, um Psyche nicht aus ihrer Ohnmacht zu erwecken. Als diese endlich erwacht, sieht sie sich einsam auf der Insel zurückgelassen. Das Schiff ist schon draußen auf dem Meere. Auf ihr Rufen und Flehen gibt es keine Antwort, als die der eisernen Notwendigkeit. Athamas ruft ihr zu:

No acuses mi amor; acusa
Al influjo de tu estrella.
Como hay superior deidad
Que lo mande y lo consienta.
Adios, Psíquis infelice.

(Frissus und Flora, die sich gleich anfänglich etwas von der Küste entfernt haben, um die Gegend auszukundschaften, kommen erst jetzt zurück und sehen sich so gezwungen, bei Psyche zu verbleiben. Frissus und Flora sind die Helden einer zweiten (komischen) Nebenhandlung.)

Während Psyche sich in Klagen ergeht, dringen plötzlich Stimmen an ihr Ohr, die sie als Göttin und Herrin willkommen heißen. Eine verschleierte Nymphe tritt aus einer Felsengrotte, eine brennende Fackel in der Hand, und führt sie in das Innere der Grotte.

Nun tritt Szeneriewechsel ein. Amors Palast taucht vor dem Auge des Zuschauers auf. Chöre begrüßen Psyche im Wechselgesange:

¿De qué alegres nuevas?
De que viene Psíquis
A ser deidad nuestra.
Sea bien venida,
Bien venida sea.

Als sie dann erstaunt frägt, wer denn der Herr des prächtigen Palastes sei, da tritt Amor von rückwärts, die Fackel verlöschend, hinzu und antwortet selbst:

Yo,
Que para hablarte encubierto,
El fuego apago que ves.

Denn niemals dürfe sie ihn sehen. Sie solle aber eine sichere Zuflucht finden und alles haben, was ihr Herz begehre und wünsche. Sobald sie aber nach seinem Anblick trachte, werde sich alle Pracht in Staub verwandeln. Bei anbrechendem Tageslichte enteilt Amor.

Wir haben also in diesen Szenen eine Reihe von Punkten, die als wesentliche Bestandteile der Psychefabel notwendig gebracht werden mußten: die Aussetzung der Psyche, ihr Eintritt in den Palast Amors, das Erklingen herrlicher Musik, die Begrüßung als Herrin, Amors Erscheinen im Dunkel der Nacht, sein strenges Verbot, ihn zu schauen. Freilich das Gewand, in welches Calderon diese nackten Züge kleidete, ist der gewöhnlichen Darstellung fremd, weil hervorgegangen aus Calderon's ureigenster Schaffenskraft und Gestaltungsgabe. So ist der Aussetzungsort auf eine öde Insel verlegt. Psyche ist sich noch immer im unklaren über ihr Geschick. Bewußtlos wird sie auf dem Felseneiland zurückgelassen. Erst von dem enteilenden Schiffe aus erhält sie die letzte Aufklärung. Gänzlich neu ist die Szene mit Anteus, dem Leben, Ehre, ja Seele nichts ist, wo es gilt, Psyche zur Seite zu stehen. Außerdem ist von Wichtigkeit, daß Psyche nicht allein ausgesetzt ist, sondern daß Frissus und Flora ebenfalls auf der Insel verbleiben. So weist das Drama also eine ganze Reihe bedeutender Wandlungen oder völlig neuer Erfindungen auf, welche Zeugnis ablegen von Calderon's individuellem Schaffen.

Ebenso zeigt der Schluß dieses Aktes, jenes Moment vielleicht abgerechnet, wo Amor darauf hinweist, daß Venus von Psyches Anwesenheit auf dieser Insel nichts wissen dürfe, nur Szenen eigener Erfindung. Während in allen bisher besprochenen Darstellungen Psyche, vom Pfeile Amors getroffen, sich diesem mit rückhaltsloser Liebe hingibt, sehen wir hier das Gegenteil. Alle Liebesbeteuerungen Amors fruchten nichts. Sie will fort aus dem Palaste, ihrem Geschicke überlassen sein. Dieses Verlangen wird um so ungestümer, als eben

des Anteus Stimme von außen ertönt, die ihren Namen ruft. Anteus ist dem Schiffe entsprungen und schwimmend ans Land zurückgekehrt, um Psyche Hilfe zu leisten. Als aber Psyche ihrem Vetter und Bräutigam antworten will, verbietet dies Amor. Eifersucht beginnt sich in ihm zu regen. Durch Musik und Gesang läßt er ihr Rufen übertönen. Psyche will entfliehen; doch diesem Vorhaben steht Amor ruhig gegenüber:

Que no huye de Amor quien
De Amor á ciegas huye.

III. Jornada.

Es ist Nacht; Musik ertönt. Frissus und Flora unterhalten sich über Psyche und ihren unbekannten Gemahl. Frissus möchte nur zu gerne wissen, wer Psyches Gatte sei. Auch Flora vermag keinen Aufschluß zu geben, sie weiß nur

que enamorada
Dél está Psíquis, y tanto
Sus perfecciones ensalza,
Que está persuadida á que es
Algun dios que á verla baja
De las esferas, bien como
Por Endimion Diana.

Wie bei Apuleius die beiden Schwestern, so sprechen also hier Frissus und Flora die Vermutung aus, irgend ein Gott müsse Psyches Gatte sein.

Es treten nunmehr Amor und Psyche auf. Eine trübe Wolke hat sich über beider Liebesglück gelagert. Psyche beklagt sich, daß sie nichts wisse von Vater, Schwestern und Verwandten. Es erwecke in ihr Mißtrauen, daß er ihr Sehnen und Verlangen nach den Lieben stets ungestillt gelassen. Beschwichtigend erwidert Amor:

Hoy
Te daré noticias claras,
No solo en voces que oigas,
Mas si el valor non te falta,
En imágenes que veas.

Nur müsse Psyche versprechen, bei dem matten Lichte, das jene Schatten verbreiten würden, nicht nach ihm zu blicken. Psyche gelobt dies, und unter dem Klange zauberhafter Musik taucht im Hintergrunde sogleich der Palast von Egnidus auf. Asträa und Selenissa, Arsidas und Lidorus sowie der König Athamas, Sänger und Musikanten erscheinen. Es findet die Doppelhochzeit zwischen Lidorus und Asträa, zwischen Arsidas und Selenissa statt. Aus den Selbstgesprächen der beiden Könige ersehen wir jedoch, daß ihr Herz immer noch um die entschwundene Psyche trauert, während umgekehrt die beiden Schwestern das Bild jenes fremden Jünglings nicht aus ihrem Herzen zu verdrängen wissen. Auch Athamas, scheinbar festfreudig gestimmt, klagt im stillen:

¡Ay perdida Psíquis mía!
Todo esto sin tí no es nada.

Da vermag sich Psyche nicht mehr zu beherrschen. Vater, o mein Vater! ruft sie aus und unwillkürlich wendet sie sich gegen den hinter ihr stehenden Amor um. Augenblicklich entschwinden die Schatten; das Licht verlöscht. Psyche spricht nun in flehendem Tone davon, wie sehr ihr Herz Verlangen trage, von ihren Schwestern hier in all der sie umgebenden Pracht gesehen zu werden.

Perdona esta vanidad,
Y crê, mi bien, que de tantas
Finezas como te debo,
Verme, fuera la mas alta,
Mis hermanas tan gustosa,
Tan rica, alegre y ufana.

Tränen verleihen ihren Worten noch größeren Nachdruck. Da vermag Amor nicht länger zu widerstehen. Weine nicht, spricht er, in diesem Augenblicke stoßen deine Schwestern mit den eben angetrauten Gatten vom Lande, um in die neue Heimat zu segeln, und Athamas gibt ihnen noch das Geleite. Durch einen Sturm will ich sie hierher an das Felseneiland verschlagen lassen.

Die nächste Szene führt uns eine Begegnung zwischen Amor und Anteus am Meeresgestade vor Augen. Anteus erkundigt sich nach Psyche; doch Amor, von Eifersucht erfaßt, bedeutet ihm, er möge die Hoffnung aufgeben, sie jemals wiederzusehen oder zu sprechen. Psyches Gatte sei ein wildes Ungetüm, von seiten dessen auch Anteus Gefahr drohe.

Amor ist kaum verschwunden, als die Landung des Schiffes erfolgt. Musik und froher Gesang schlagen an das Ohr der erstaunten Ankömmlinge. Doch schon eilt ihnen Psyche entgegen, sie in stürmischer Freude zu begrüßen. Sogleich werden sie alle in den Palast geführt, damit ihnen all die Herrlichkeit und das ihr beschiedene Glück offenbar werde. Aber schon sehen wir, wie der Neid sich im Herzen der Schwestern von neuem regt. Arsidas und Lidorus aber ergreift, obwohl vergeblich, das alte Sehnen nach Psyches Besitz. Nur Athamas ist wahrhaft glücklich. Indessen hat sich Anteus, der sich, um die Vorgänge abzuwarten, in ein nahes Versteck zurückgezogen hatte, von Frissus in den Palast führen lassen. Er tritt vor die erstaunte Psyche und berichtet, daß er viele, viele Tage herumgeirrt sei in den Bergen und in der Wildnis, um sich über ihr Schicksal zu vergewissern. Nun sei er zu der Überzeugung gelangt,

Que el que á Psíquis adora,
Un monstruo es que estos palacios mora,
En ellos encantado,
Porque de Vénus se cumpliese el hado.

Psyche weist indessen einen solchen Gedanken zurück; ein Gott sei vielmehr ihr Gatte. Freilich muß sie, hierüber befragt, zugestehen, daß sie weder den Gott kenne noch überhaupt jemals ihren Gemahl gesehen habe. Daraufhin schließen sich auch Athamas und die beiden anderen Könige der Überzeugung des Anteus an.

Psyche ist allein mit den beiden Schwestern im Palaste zurückgeblieben. Scheinbar mit Widerstreben und schwerem Herzen nähren sie in Psyche den schwarzen Argwohn, bis sie der unglücklichen Schwester die Überzeugung aufgedrängt haben, ihr Gatte sei ein verzaubertes Ungeheuer. Die folgen-

den Szenen brauchen nicht näher ausgeführt zu werden, denn sie sind ganz im Sinne des Apuleius gehalten. Es sei nur noch erwähnt, daß Amor unmittelbar vor seiner Flucht die ungehorsame Psyche über alles aufklärt.

A Vénus quise vengar,
Mi madre, dándote muerte;
Vi tu hermosura, y de suerte
La idolatré singular,
Que morí yendo á matar:
Con que á Júpiter pedí
Que se doliese de mí,
Y entre mí y mi madre, él
Mandó en su decreto fiel
Que te trajesen aquí,
Para que pudiese yo
¡Tanto me debiste, tanto!
Tenerte en aqueste encanto,
Donde Vénus lo ignoró.
Ya con esa luz lo vió,
Porque el prestado favor
Término en su resplandor
Quiso Júpiter que hallase:
Con que no es posible pase
Adelante nuestro amor.

Amor entschwindet und mit ihm unter Sturmeswehen der Palast. Öde Felsen wieder ringsum und die wilde Meeresküste. Bestürzt eilen die drei Könige, Anteus, die beiden Schwestern und das Gefolge zusammen. Psyche aber mißt ihnen allein die Schuld bei an dem schrecklichen Unglücke. Doch da sie sich nicht an allen zu rächen vermag, so will sie in ihrem verzweifelten Schmerze Rache nehmen an sich selbst, und so zückt sie den Dolch gegen ihr eigenes, von Reue und Verzweiflung gefoltertes Herz.

Doch da erscheint Amor. „Halt ein und lebe!“ ruft er ihr zu. Ihr Leid und ihr tiefer Seelenschmerz hat seinen Groll bezwungen, aber nicht allein den seinen, auch der harte Sinn der Venus hat sich gebeugt:

Convencida de mi llanto,
En mi casamiento viene:
Con que diosa de Amor Psíquis
Vivirá adorada siempre.

Sodann begrüßt er den König Athamas mit würdevollen Worten als seinen Vater und verheißt Lidorus und Arsidas Glück mit Selenissa und Asträa (*aunque puede || Quejarse dellas mi pecho*, fügt er bei). Dem Anteus aber kündet er eine Braut aus königlichem Hause an,

Porque de tí (sc. Psíquis) no se acuerde.

Der dritte und letzte Akt nimmt also verhältnismäßig die meisten Züge aus der Erzählung des Apuleius herüber, d. h. er enthält am meisten von jenen wesentlichen Ideen der Erzählung, die beigezogen werden mußten und die nicht verändert werden konnten, sollte nicht die Fabel in ihrem innersten Kerne umgestaltet werden. Psyche lebt glücklich im Palaste Amors und wird beseligt durch dessen Liebe. Nur die Sehnsucht nach den Angehörigen trübt den hellen Sonnenschein ihres Glückes. Sie bewegt den widerstrebenden Gatten durch ihre Bitten und Tränen, die Schwestern (bzw. Angehörigen) zu ihr kommen zu lassen. Durch diese wird der Glaube Psyches an ihren Gatten zum Wanken gebracht und der verhängnisvolle Rat erteilt. Psyche übertritt das strenge Gebot und naht, wie beraten, dem schlafenden Gatten mit Licht und Waffe. Sie wird verstoßen. Tiefe, selbstanklagende Reue bewegt ihr Herz. Amors Aussöhnung, die endliche Beugung des starren Sinnes der Venus, Psyches schließliche Erhebung zur Göttin und endgültige Vereinigung mit Amor bilden den Abschluß. Alle diese Gedanken sind uns längst bekannt, und doch ist der ganze Akt von Anfang bis zu Ende original, weil Calderon die entlehnten Züge mit neuem Odem belebt. Es findet sich aber auch manche Szene ganz eigener Erfindung in diesem Akte. Es sei nur erinnert an die Vorführung von Psyches Angehörigen durch magische Kräfte, an das Hochzeitsfest der Schwestern und das Erscheinen des Anteus. Ferner sei hingewiesen auf tiefgreifende Umgestaltungen; so vor allem auf die Art und Weise, wie

Psyche hier zum Wanken und zu der unseligen Tat gebracht wird. Diese Szene ist von feiner Berechnung. Nicht auf einen Ansturm vermag Psyches Glaube an ihren Gatten erschüttert zu werden. Wie sie erst allmählich ihr Herz Amor hingegeben, sich anfänglich gesträubt hat gegen die ihr angebotene, nicht gesuchte Liebe, so kann ihr, nachdem sie sich einmal als Amors Gattin glücklich gefühlt, auch die Meinung von ihrem Gatten nicht durch den bloßen Versuch der neidischen Schwestern genommen werden. Anteus gibt hier den Anstoß, und zwar spricht tiefe Überzeugung aus seinen unheilvollen Worten. Dennoch wird Psyche nicht wankend, und selbst dann ist ihr Glaube noch nicht erschüttert, als sogar ihr Vater und die beiden Könige die Überzeugung des Anteus teilen. Aufgabe der beiden Schwestern ist es, durch ihre gleisnerischen Worte den Argwohn in ihrem Herzen an die Stelle des Vertrauens zu setzen und sie zur unheilvollen Tat zu bewegen.

Eine weitere wichtige Änderung besteht in der starken Kürzung der Prüfungszeit unserer Heldin. Ihr tiefes Herzeleid über die unselige Tat und den Verlust des geliebten Gatten, ohne welchen das Leben für sie keinen Wert und nichts Begehrenswertes mehr hat, genügt, um Amor wieder zu versöhnen.

Werfen wir endlich noch einen kurzen Rückblick auf das ganze Drama! Was uns daran vor allem auffällt, das ist die Leichtigkeit und die natürlich ungezwungene Art, mit welcher der Dichter den vorgefundenen Stoff dramatisch behandelt, in ein neues, durchaus originales Gewand kleidet und mit einem neuen, frischen Geiste beseelt. So bleibt das schon in den ersten Szenen wachgerufene Interesse bis zum letzten Auftritte lebendig, ja es steigert sich von Szene zu Szene. Mit Recht hebt L. Schmidt die lebensvolle Frische der Gestaltung und Ausmalung der Dichtung hervor.[1]) Dies Lustspiel führt uns in der Tat prächtige Szenen voll frischen

[1]) *Über C.'s Behandlg. antiker Mythen*, in: *Neues Rhein. Mus. f. Philol.* (1856) X, 336. Ähnlich günstige Urteile finden wir bei Schack III, 192; Val. Schmidt, Schauspiele (1857) p. 311 ff.; Schaeffer, II, 30; Günthner, C. u. s. Werke I, 291.

pulsierenden Lebens vor Augen. Wenn Klein [1]) das Lustspiel eine „geringhaltige, festfeierliche Inszenierung" nennt, so mögen wir ruhig einräumen, daß dieses Jugendwerk [2]) Calderon's nicht zu dem Tiefsinnigsten gehört, was der Dichter geschaffen hat. Das eine aber steht fest, Calderon's Originalität, ingeniöse Erfindungsgabe und dramatische Gestaltungskraft sprechen klar und unverkennbar aus diesem Lustspiele. Eben so sicher ist, daß Calderon's Bearbeitung des Psychemärchens alle in diesem Rahmen zu besprechenden Psychedichtungen weit hinter sich läßt, einzig ausgenommen das Molière'sche Drama, über welches ich das Calderon'sche hinsichtlich der noch ausgeprägteren Originalität stellen möchte, das seinerseits jedoch das spanische Drama stellenweise an Zartheit der Empfindung und durch schärfere Zeichnung der Charaktere überragt.

Was endlich Calderon's Vorlage betrifft, so geht L. Schmidt's Ansicht dahin, daß Calderon das Märchen wahrscheinlich gar nicht in der Darstellung des Apuleius selbst, sondern nur in dem Auszuge gelesen hat, den Boccatius davon in der Genealogia Deorum, lib. V, gibt. [3]) Calderon habe kein Detail aus der Erzählung des Apuleius aufgenommen, das sich nicht auch bei Boccatius finde. Andererseits sei bei ihm wie bei Boccatius die Bestrafung von Psyches Neugierde auf das kürzeste Maß zusammengezogen. Hier können wir noch hinzufügen, daß Calderon wie Boccaccio nur einen einzigen Besuch Psyches seitens ihrer Schwestern bzw. Angehörigen vor Augen führt. Außerdem verweist L. Schmidt darauf, daß die italienischen Mythologen Calderon auch anderwärts als nächste und hauptsächlichste Quelle der Mythenkenntnis gedient haben. Diesem letzteren Punkte wohnt meines Erachtens verhältnismäßig am meisten Beweiskraft inne. Wenn sich bei Calderon kein Detail findet, das nicht auch bei Boccaccio vorgezeichnet ist, so hat das viel weniger seinen Grund darin, daß der Dichter einer bestimmten Vorlage

---

[1]) *Gesch. des Dramas* XI, 2 p. 359, Anm. 3.
[2]) L. Schmidt, *Üb. C.'s Behandlg.* etc. p. 336.
[3]) *C.'s Behandlg. antiker Mythen*, p. 336 f.

folgt, als daß er eben nur jene Züge für sein Lustspiel verwertet, die den unverletzlichen Kern der Erzählung bilden. Wir dürfen unbedingt annehmen, daß Calderon, auch wenn ihm alle bisher besprochenen Bearbeitungen des Psychestoffes vorgelegen hätten, keinen Zug mehr und keinen Zug weniger in sein Lustspiel hinübergenommen haben würde. Darin liegt eben Calderon's dramatische Kraft und Kunst, auf kurzen Umrissen seine Dramen aufzubauen und den Stoff selbständig zu gestalten. Was ferner die gänzliche Übergehung der verschiedenen Prüfungen Psyches nach ihrer Verstoßung anlangt, so spricht L. Schmidt selbst die Überzeugung aus, daß diese zu einer dramatischen Behandlung nicht geeignet waren. Aus den gleichen Gründen mußten auch die drei Besuche der Schwestern in einen zusammengezogen werden, und aus denselben Gründen hat Calderon die bei Boccaccio erwähnte Bestrafung der neidischen Schwestern übergangen. Es zwingt also durchaus kein Umstand zur Annahme, daß Calderon die Apuleianische Fassung des Psychemärchens nicht gekannt habe. Andererseits müssen wir einräumen, daß Beweise für die gegenteilige Annahme ebensowenig erbracht werden können, und daß, wie wir oben schon angedeutet haben, Boccaccio's kurzer Auszug aus Apuleius dem Dichter die dem Lustspiele zugrunde gelegten knappen Umrisse ebensowohl vermitteln konnte, als die Erzählung des afrikanischen Rhetors selbst. Ja, da sich, wie L. Schmidt darlegt, auch anderweitig Boccaccio's Einfluß auf Calderon fühlbar macht, so wird sogar wahrscheinlich, daß Calderon den Auszug des Italieners tatsächlich gekannt hat.[1]) Freilich wurde der Dichter dort schon in den ersten Zeilen auf Apuleius selbst verwiesen, dessen Werke um jene Zeit nicht bloß in Italien, sondern auch in Spanien wohl bekannt waren, wie die Dichtung Mal Lara's hinlänglich dartut. Die Annahme, daß Calderon die Apuleianische Darstellung überhaupt nicht gekannt habe, dürfte also gerechtem Zweifel begegnen. Völlige Gewißheit in die

[1]) Vermutlich in der Bearbeitung des Baltasar di Vitoria (*Teatro de los Dioses*). Cf. Farinelli, *Bocc. in Ispagna*, in *Herrigs Archiv* CXVI, 77.

Sachlage zu bringen ist, meines Erachtens, nicht wohl möglich, da sichere Anhaltspunkte fehlen und im eigentlichen Sinne von einer Beeinflussung Calderon's durch irgend eine Vorlage nicht die Rede sein kann. Umgekehrt werden wir im Rahmen dieser Abhandlung noch zweimal auf Calderon'schen Einfluß stoßen, zunächst einmal bei Antonio de Solis, der in seinem Drama ganz besonders in Vorführung der Aussetzung Psyches Calderon ganze Szenen nachbildet, und weiterhin bei Molière, der Calderon die Gestalten des Kleomenes und Agenor verdankt.

Wie bereits oben (S. 103) bemerkt wurde, hat Calderon die Fabel von Amor und Psyche auch in zwei Autos verwertet. Das eine finden wir im ersten Bande der von Pando 1717 veranstalteten Ausgabe der Autos [1]), das andere ist im zweiten Bande zum Abdruck gelangt. [2]) Das erstere ist, wie das Titelblatt besagt, für Madrid, das letztere für Toledo bestimmt gewesen. Beide werden von einer Loa eingeleitet. Wenn auch beide Festspiele der leitenden Idee — Verherrlichung der Eucharistie — sowie dem Gange der Handlung nach eng miteinander verknüpft sind, so halte ich doch behufs übersichtlicherer Darlegung der Berührungspunkte und der Abweichungen der drei Calderon'schen Stücke untereinander, sowie zur genaueren Bestimmung des Verhältnisses der beiden Autos zur lateinischen Fassung eine gesonderte Besprechung für zweckentsprechend.

Um endlich im folgenden desto klarer zu sehen, wie verschiedenartig Calderon ein und denselben Stoff zu behandeln gewußt hat, wollen wir noch kurz die den beiden Autos gemeinsam zugrunde gelegte Fabel, auf welche sich mit einigen

---

[1]) Madrid (1717) I, 275; später von Apontes 1759 herausgegeben, s. Bd. II.

[2]) S. 47 ff.; später ebenfalls von Apontes veröffentlicht, s. Bd. I. Beide Stücke sind übersetzt worden von Lorinser, *D. P. C.'s d. l. B. geistl. Festspiele* etc. 1882—87 [2]. *Amor und Psyche* in Band IV, *Psyche und Cupido* in Band XVI. *Amor und Psyche* wurde von Eichendorff 1853 in das Deutsche übertragen. Endlich ist noch zu erwähnen, daß beide Autos 1879 von Latour (l. c., p. 195 ff.) größtenteils in das Französische übersetzt worden sind.

Abweichungen in beiden Autos die Allegorie aufbaut, vorausschicken.

Ein König hat drei Töchter. Die zwei ältesten sind bereits vermählt, während die jüngste und schönste noch eines Gemahles harrt. Sie hat jedoch unter der Mißgunst und dem Neide ihrer beiden älteren Schwestern zu leiden. Ja, der Vater beschließt sogar, dem Drängen und der Mißstimmung der Majorität nachgebend, Psyche auf einem öden Felsen im Meere auszusetzen. Tatsächlich wird sie dorthin verbracht und zurückgelassen. Während sie aber Tod und Verderben erwartet, eröffnet sich ihr ein herrlicher Palast, aus dem Musik und Gesang ertönen und Stimmen unsichtbarer Wesen sie als Herrin und Gebieterin begrüßen. Im Dunkel der Nacht, also unsichtbar, tritt der Herr des Palastes zu ihr, erklärt sie als seine geliebte Braut, stellt jedoch die Bedingung, ihm rückhaltlos zu glauben und zu vertrauen, ohne ihn sehen zu wollen. Psyche ist glücklich. Doch es kommen ihre Schwestern und wissen den Glauben der Psyche zu erschüttern, so daß sie beschließt, in der folgenden Nacht ihren Geliebten beim Scheine der Lampe zu schauen. Die verhängnisvolle Nacht ist gekommen; Psyche wird noch gewarnt, vergeblich! Sie naht dem Geliebten mit dem Lichte. Amor erwacht und entschwindet; mit ihm der Palast und all das Glück und die Wonne Psyches. Sie bleibt im tiefsten Elende zurück. Die bitterste Reue durchbohrt ihre Seele, und dieser Reueschmerz sühnt ihr Vergehen und söhnt den zürnenden Liebesgott wieder aus. Erbarmend nimmt er die von Reue gefolterte und so sühnende Psyche wieder in erneuter Liebe auf.

Dies ist gewissermaßen das beiden Autos zugrunde liegende gemeinsame Schema. Daß diese Darstellung der Apuleianischen etwas näher steht als die im Lustspiele naturgemäß leichter sich umgestaltende Darstellung, die wir soeben besprochen, fällt sogleich in die Augen. Daß das Orakel hier gänzlich übergangen worden ist, hat einen inneren Grund. Das Orakel paßte nicht in die Allegorie, die der Dichter zu schaffen gewillt war. Viel näher lag es da, die beiden gehässigen Schwestern (= erstes und zweites Zeitalter vermählt

mit Heiden- und Judentum), die in ihrem Hasse gegen die jüngere Schwester (= das dritte nachher mit dem Christentum vermählte Zeitalter) eins sind, den Anstoß zu Psyches Aussetzung geben zu lassen, was der Vater (= die an und für sich indifferente, aber der Mehrheit stets folgende Welt) auch annimmt.

Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir jetzt auf die Besprechung der Autos selber eingehen. In dem im ersten Bande der genannten Ausgabe enthaltenen Auto ist der König die „Welt“ (*El Mundo*), seine drei Töchter sind die drei „Zeitalter“. Die älteste Tochter, welche das erste Zeitalter und die Zeit des Naturgesetzes versinnbildlicht, ist bereits vermählt mit *El Gentilismo*, dem Heidentume, der Verkörperung des Naturgesetzes. Die zweite Tochter, das zweite Zeitalter, hat zum Gemahle *El Hebraïsmo*, das Judentum, den Vertreter des geschriebenen Gesetzes. Unvermählt ist nur noch die jüngste Tochter, das dritte Zeitalter. Dieses stellt das Gesetz des neuen Bundes dar, zugleich aber auch die Kirche als Braut Christi und die einzelne Seele, deren Bräutigam der sakramentale Gott ist. Diese jüngste Tochter der „Welt“ harrt noch ihres Bräutigams; doch spricht sie es selbst aus, daß er nicht mehr ferne sein könne, indem sie dem Judentum den Vorwurf macht, es handle gotteslästerlich,

en la negacion
del computo de Daniel,
que à sus semanas cumpliò
yà el numero . . .

Dadurch aber, daß *La Tercera Edad* die Fehler von Juden- und Heidentum freimütig aufdeckt und sich entschieden weigert, sich dem einen oder dem anderen anzuschließen — sie hofft auf den unbekannten Gott, welchen der Areopag anbetet — zieht sie sich deren Haß und Verfolgung zu, und zwar in desto höherem Grade, als unmittelbar darauf das Volk sich zugunsten der jüngsten Schwester erklärt:

Viva nuestra Infanta, en quien
es segunda perfeccion,
siendo menòr en Edad,
ser en belleza mayor.

Es bedeutet dieses Eintreten des Volkes zu ihren Gunsten, sowie das Hervorheben ihrer Schönheit, wie Lorinser[1]) in seinem vorzüglichen Kommentare bemerkt, „das allgemeine Verlangen nach der Erlösung, nach Eintritt eines besseren Zeitalters“.

Zu dem Hasse der Schwestern tritt also jetzt noch ein neues Moment, der Neid. Im Verein mit ihren Gatten dringen sie deshalb in *El Mundo*, die Verwegenheit der *Tercera Edad* zu bestrafen. Und als jener sich unschlüssig zeigt, verlassen sie ihn unter wilden Drohungen. *El Mundo* gerät über diese Verwirrung unter seinen Töchtern in Verzweiflung. Geleitet von dem Gedanken, von zwei Übeln sei das kleinere zu wählen, und es sei weniger, eine Tochter aufs Spiel zu setzen als zwei zu verlieren, begibt er sich schließlich zu seiner jüngsten Tochter, gibt vor, er sei selbst von Zweifeln befangen und bereit insgeheim mit ihr zu opfern

à esse Ignoto Dios que adoras,
confessandole los dos,
Divino, y Humano Dios,
saliessemos à deshoras
de la noche, que yà cierra,
à un escollo, que en el Mar
sè yò, y ellas[2]) no; à labrar
en la falda de su Sierra
Altar, en que le adorèmos,
sacrificandole en èl . . .

Das Schiff stehe bereit, und am folgenden Morgen könnten sie wieder zurückkehren. Die Fahrt wird unternommen, *La Tercera Edad* verräterisch zurückgelassen.

Nur eine treue Dienerin bleibt bei ihr, „*la Sencillez*“, die „Einfalt“, die Calderon als Charakteristikum des dritten Zeitalters der Arglist und Bosheit der beiden anderen Zeitalter gegenüberstellt.

In tiefstem Leide, weinend und klagend bleibt *La Tercera*

---

[1]) Bd. V, 368, Anm. (1. Aufl.)
[2]) sc. die beiden Schwestern.

*Edad* auf der Insel zurück. Doch bald wird sie durch verheißende Stimmen getröstet, und plötzlich taucht ein prächtiger Palast vor ihren Augen auf. Der Palast ist das Symbol der Kirche, welchen Amor-Christus für die gläubige Seele errichtet. Psyche, um diesen Namen auch hier zu gebrauchen, betritt den Palast, der in überirdischer Pracht und Majestät erstrahlt. Sie fragt, für wen all diese Herrlichkeit bestimmt sei und erhält die Antwort, es sei alles für sie bereitet von Amor. Sie fragt weiter:

¿què Amòr es esse, que
yò no sè?

Da erscheint Amor, löscht das Licht aus und spricht in wunderherrlichen, hochpoetischen Worten von seiner urewigen Liebe zu Psyche:

En tu busca . . . vengo,
en trage humilde, y vil,
de mi Patria, dexando
el Solio de Zafir.

In dem Palaste, den tempelgleich seine Liebe ihr erbaut hat, soll als keusche Braut sie leben für und für. Doch nicht soll sie ihn sehen, verhüllt nur darf sie ihn schauen

porque assi
siempre hè de estàr contigo,
y no quiero te tì
mas de creèr, que es obra
de Amòr, sin inquirir,
si debaxo de un blanco
Velo, y un terso Viril
està yà el Dios de Amor.

Psyche wird hingerissen von der Liebe ihres Bräutigams und dem himmlischen Zauber seiner Worte und verspricht ihm vollen Glauben. Und als Amor sodann vom Hochzeitsmahle spricht und Gäste dazu zu laden gedenkt, da bittet *La Tercera Edad*, daß auch ihre Schwestern und deren Gatten, sowie ihr Vater unter den Geladenen seien.

„Es ist darunter,“ bemerkt Lorinser, „die gesamte Welt, Heidentum und Judentum zu verstehen, welche ebenfalls teil-

nehmen sollen an dem Hochzeitsmahle Christi.“ Amor entgegnet ihr:

Mis puertas se han de abrir
à todo el Mundo: à èl,
y à ellos veràs aquì
muy presto . . .

Dann fügt er aber warnend hinzu:

Pero mira, que no
lleguen à pervertir
tu Fè las dos Edades,
que te echaron de sì.

Psyches Schwestern aber, vom Hasse, dem dämonischen Wesen und Nebenbuhler Amors, der sich der Schwestern bedienen will, um Amors Absichten zu durchkreuzen, auf sturmgepeitschtem Meere an das Eiland getrieben, sind schon nahe. Amor entschwindet:

ausentòse
porque empezò à salir
el Alva.

Schon steigt ein gewisses Bangen in Psyche auf, daß sie das Verlangen, den Geliebten zu schauen, nicht werde überwinden können. Es erscheinen die Schwestern mit ihren Gatten und *El Mundo*, welcher die Insel nicht wieder zu erkennen vermag. Der prächtige Palast, der vor seinem Auge sich auftut, die göttliche Musik, die ihm entgegentönt, läßt das Heidentum hier den Lieblingsort irgend einer Gottheit vermuten, das Judentum dagegen das Paradies erwarten. Wie groß ist aller Erstaunen, als ihnen in *Tercera Edad* die Herrin über all diese Pracht und Reichtümer entgegentritt! Die Schwestern wie ihre Gatten heucheln Freude und beglückwünschen sie, innerlich aber vergehen sie vor Haß und Mißgunst. Psyche lädt sie nun zum Hochzeitsmahle, aber die Gäste weigern sich, Platz an der Tafel zu nehmen, weil der Bräutigam noch nicht zugegen sei. „Wäre er wirklich nicht zugegen,“ erwidert Psyche, „so würde ich es nicht sagen“:

Debaxo de las Especies
de aquella candida Oblea
(que es el Velo, que le cubre)
està con Real assistencia
en Alma, y Cuerpo.

Doch nun tritt der Haß auf und flüstert den Geladenen die aus dem Johannesevangelium bekannten Worte ein:

„Welch harte Rede! . . .“

Psyche ob der Torheit ihres Glaubens mit Spott überschüttend, ziehen sie dann ab. Psyche jedoch, die nun nicht mehr das dritte, christliche Zeitalter bzw. die Kirche, sondern die einzelne Seele, das einzelne Glied der Kirche darstellt, wird nun langsam das Opfer des Zweifels:

Y què importa, . . .
pues hasta aora no soy
la Esposa, que saber quiera
de quien lo soy?

Ganz vorzüglich ist hier jener Teil der Allegorie, wo die „Einfalt“, die treue Stütze des Glaubens, einschlummert, und an ihre Stelle die „Bosheit“ tritt. Während sich Psyche noch von jener bedient glaubt, ist längst schon die letztere an die Stelle der Einfalt getreten.

So befiehlt denn Psyche, das Licht, das Amor ausgelöscht hat, wieder anzuzünden und es bereit zu halten, im Falle sie seiner bedürfte. Schon erscheint Amor, das Antlitz mit einem weißen Schleier umhüllt. Von dem Verhalten der beiden Schwestern sprechend, setzen sich beide, während beständig bange Musik und warnende Gesänge ertönen. Amor schlummert ein und für Psyche ist der Augenblick des Handelns gekommen. Sie läßt sich das Licht reichen und will den Schleier lüften, um den Bräutigam zu schauen. Der Zweifel hat über den Glauben gesiegt. Amor erwacht augenblicklich. „Halt ein, Weib, im frevelnden Beginnen!“, ruft er ihr zu und entschwindet. Der Palast kehrt ins Nichts zurück, Psyches Glück und Seligkeit des Herzens sind dahin. Schwestern, Welt, Heiden- und Judentum stürzen herbei, zu erfahren, was die Ursache solchen Aufruhrs sei. Doch Psyche

faßt endlich wieder Hoffnung. Aufrichtige, tiefe Reue sühnt ihr Vergehen. Der Palast erscheint wieder, der Bräutigam kehrt zurück, sie in erneuter Liebe aufnehmend und zugleich Heiden- und Judentum zum Gastmahle ladend.

Die Allegorie des letzten Teiles ist unschwer zu verstehen. Psyche, die einzelne Seele versinnbildlichend, wird im Glauben schwankend, sucht das Geheimnis der Eucharistie zu ergründen, fällt durch ihre Zweifelsucht in Sünde, die sie von der ewigen Liebe trennt. Sobald aber aufrichtige Reue durch die „Seele“ zieht, ist die himmlische Liebe, der „Seelenbräutigam“ wieder versöhnt und nimmt die reuige „Seele“ wieder in Gnaden auf.

Betrachten wir schließlich das eben besprochene und auf seine allegorische Bedeutung hin geprüfte Auto noch kurz in seinem Verhältnis zur Apuleianischen Fassung des Psychemärchens und zu dem im vorausgehenden besprochenen Lustspiel des Dichters. Wie schon eingangs erwähnt, ist die Annäherung an die lateinische Fassung zum Teil bedeutender, als dies in dem besagten Lustspiel der Fall war. Andererseits finden sich aber neue Abweichungen, die im Lustspiele nicht vorhanden waren. So ist hervorzuheben die völlige Übergehung der Venus, sowie die Auslassung des Orakels. Auf die inneren Gründe dieser Umgestaltungen wurde bereits hingewiesen. Beide Punkte bilden aber in der Apuleianischen Erzählung wichtige Momente und auch im Calderon'schen Lustspiele haben sie Verwendung gefunden. Sodann ist es hier der Haß und der Neid der Schwestern, die Psyches Aussetzung bei dem wankelmütigen Vater durchsetzen. Bei Apuleius wie im Lustspiele war das hier in Wegfall gekommene Orakel die Veranlassung dazu. Auch übt der Vater *El Mundo* hier ganz im Gegensatz zu Apuleius förmlichen Betrug an seiner jüngsten Tochter. Im Lustspiele täuscht Athamas die Psyche zwar auch, doch geschieht dies nicht in böswilliger Absicht, sondern aus Mitleid und Erbarmen, um der geliebten Tochter das traurige Los möglichst lange zu verbergen. Eine ganz neue Gestalt endlich ist der „Haß“, das dämonische Wesen, das im Kampfe mit Amor liegend, diesem die Psyche abspenstig machen will. Ein

weiterer Gegensatz zu Apuleius, der aber in dem Lustspiele noch schroffer hervortritt, liegt darin, daß Psyche in dem Auto das Bewußtsein in sich birgt, daß der ihr bestimmte Bräutigam nicht mehr ferne sein könne. Dagegen finden sich, wie gesagt, in dem Auto Anlehnungen an Apuleius, die wir in dem Lustspiele vergeblich suchen. Im Gegensatze zu Selenissa und Asträa sind hier die beiden älteren Schwestern schon längst vermählt. Nicht erst allmählich muß Amor sich Psyches Liebe erobern, wie im Lustspiele; hier ist sie ganz Liebe und Glaube.

Daß Lustspiel und Auto aber auch unter sich zahlreiche Berührungspunkte haben, welche der Apuleianischen Darstellung fremd sind, ist kaum anders zu erwarten. Außer der schon oben genannten teilweisen Übereinstimmung sind noch eine Reihe anderer Punkte hervorzuheben. Zu Schiffe wird Psyche nach einer öden Felseninsel gebracht und dort ausgesetzt; doch nicht allein bleibt sie auf der Insel zurück. In beiden Dichtungen wird der König mit seinen Töchtern durch Sturm an die Insel geworfen, die er infolge ihrer Umwandlung nicht mehr zu erkennen vermag. Bei Apuleius verschwindet der König schon sehr bald aus der Erzählung, die Gatten der beiden Schwestern werden nur genannt; endlich kommen nur die Schwestern zum Palaste der Psyche, und zwar aus eigenem Antriebe. Die letzte bedeutende, dem Lustspiele wie den beiden Autos gemeinsame Abweichung von Apuleius liegt endlich in der völligen Übergehung all der bei diesem Autor ausführlich erzählten Prüfungen der Psyche. In den Calderon'schen Bearbeitungen der Psychefabel söhnt schon tiefe Reue den Liebesgott wieder aus. Bei Besprechung des Lustspieles haben wir bereits die Gründe hierfür erwogen. Bei den Autos tritt noch hinzu, daß diese Prüfungen schon um der Allegorie willen in Wegfall kommen mußten. Der tiefe Seelenschmerz und die bittere Reue sowohl über das begangene Unrecht als auch über den Verlust des höchsten Gutes genügen, um Psyches Bräutigam, der eben in der Allegorie der eucharistische Gott (Seelenbräutigam!) ist, wieder auszusöhnen.

Bei Analysierung des zweiten für Toledo bestimmten

Auto, welches wie das eben besprochene den Titel *Psíquis y Cupido* führt, können wir uns insofern kürzer fassen, als im wesentlichen die gleiche Allegorie auf die oben skizzierte Fabel übertragen ist. Gleichwohl ist die Art und Weise der Darstellung wieder eine von den beiden besprochenen Psychedramen in manchen Punkten abweichende.

Calderon hat in diesem Auto den gleichen Vater, *El Mundo*, beibehalten. Seine beiden älteren Töchter sind diesmal die „Idolatrie“ und die „Synagoge“, vermählt mit *La Gentilidad* und *El Judaismo*. Als Diener der Psyche tritt hier *El Alvedrio*, der Wille auf, der mit *La Fè*, wie vorher *la Sencillez* mit *Tercera Edad* aufs innigste verbunden ist, da zum „Glauben“ der „Wille“ unerläßlich ist.

Jenes Moment, welches diesem Auto das charakteristische Gepräge gibt, ist die Einführung von *La Apostasia* an Stelle des das dämonische Element, den Teufel versinnbildenden *El Odio*. Während dieser vor allem bestrebt ist, das erlösende Werk des himmlischen Cupido zu vereiteln, die Gründung seiner Kirche zu verhindern und dann wenigstens die Seele-Psyche ihres in der Vereinigung mit dem himmlischen Bräutigam bestehenden Glückes zu berauben, ist *La Apostasia* bedacht, *La Fè*, d. h. den wahren Glauben bzw. die gläubige Seele auf ihre Bahnen zu locken und in ihre Fesseln zu zwingen. Schon ihr erstes Auftreten kennzeichnet ihr Wesen, denn sie selbst bezeichnet sich als *Caballo desbocado* und sagt von sich:

yò solo fundo
en razòn mi razòn, pues los Abismos
de todos venço con mis silogismos.

*La Fè* hat demnach zwei Bewerber, die sich gegenseitig ihren Besitz streitig machen. In diesem Wettstreite, bzw. in dessen Ausgange wird also der Zielpunkt des Auto liegen. Das Auftreten der Apostasia belehrt uns, daß die Zeit der Handlung in diesem Stücke später anzusetzen ist als in dem vorher besprochenen. Es geht dies auch daraus hervor, daß Cupido schon von Anfang an als (heimlicher) Verlobter von *La Fè* auftritt. Das Christentum hat also bereits festen Fuß gefaßt, und *La Fè* ist nicht mehr erst wie *La Tercera Edad*

in Erwartung ihres Bräutigams. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß hier die „Welt“ selbst den Vorschlag macht, sich an *La Fè* zu rächen und sie auszusetzen.

Fuera del Mundo la echèmos!

rufen alle haßerfüllt. So wird sie auf die Felsenklippe gebracht, aber nicht in Ohnmacht befangen oder heimlich zurückgelassen, sondern gewaltsam aus dem Schiffe gestoßen.

Auch nicht zum Hochzeitsmahle sollen die Schwestern bzw. die Angehörigen zurückkommen, sondern mehr die Kirche versinnbildlichend sagt *La Fè*, als sie deren Rufen unter den Toren ihres Palastes hört:

Abrìd todas essas Puertas,
sin que à quien es se repàre,
que à qualquiera que llamàre,
las de la Fè estèn abiertas:
à qualquiera abrid, y no
las Personas exceptùeis.

Apostasia gibt hier ihrem durch die Schwestern ins Schwanken gebrachten Glauben noch den letzten Stoß. Schon glaubt jene das Spiel gewonnen. Jedoch nach vollbrachter Tat weist *La Fè* die Apostasie entschieden ab und tiefe Reue vereinigt sie wieder mit Cupido. Während endlich in dem oben besprochenen Auto sich das Heidentum glaubend beugt, ist es hier die Welt, welche umgewandelt erscheint, wenn sie spricht:

A mi me reduze tanto,
que desde oy tengo esperanças,
que algun dia sereis todos
Ovejas de la Cabaña
de la Iglesia.

Bezüglich des Verhältnisses dieses Auto zu Apuleius wie zu dem Lustspiele *Ni Amor se libra de amor* gelten die obigen Ausführungen (s. S. 129f.). Ebenso ist das Verhältnis der beiden Autos zueinander im vorhergehenden schon dargelegt. Es erübrigt also nur noch zu erwägen, welcher Wert den beiden Autos beizumessen ist, und welche Stellung sie unter den übrigen Psychedichtungen einnehmen. Die hauptsächlichsten aner-

kennenden wie absprechenden Urteile über Calderon's Autosdichtungen im allgemeinen finden wir bei Günthner II, 307 ff. verzeichnet. Bezüglich der eben analysierten Autos möchte ich einige Gedanken anknüpfen an die abfällige Kritik Klein's, des einseitigsten Beurteilers der Calderon'schen Muse. Klein schreibt hierzu: „Die herrliche, durch Natur und Seelensymbolik vielleicht tiefsinnigste der griechischen Götterfabeln, die Mythe von Amor und Psyche, hat Calderon unter dem Titel *Psiquis y Cupido* in ein *Auto sacramental* umgewandelt, wenig bekümmert um den wohl auch kaum von ihm erfaßten psychokosmischen Sinngehalt der Mythe, wie aus seiner bis zur Unvorstellbarkeit abstrakten allegorischen Vergeistlichung dieser Mysteriendichtung zu erhellen scheint." [1]) Hierauf bezüglich lautet außerdem die Seitenüberschrift: „Himmelschreiende Entweihung der griechischen Mythenpoesie."

Dieses Urteil scheint mir allzu schroff und einseitig zu sein. [2]) Von allen Schöpfungen Calderon's sind meines Erachtens die Autos für einen Nicht-Katholiken am schwierigsten zu beurteilen. Wenn wir uns indes bei Beurteilung derselben Land und Zeit vergegenwärtigen, wo sie entstanden sind; wenn wir uns die Stellung und die religiöse Denkart des Dichters vor Augen halten, so wird uns die Pflege dieser Art dramatischer Poesie verständlich werden. Von diesem Standpunkte aus wird der unbefangene Beurteiler, welcher Denkart er auch sein mag, diesen geistlichen Festspielen eine gewisse Würdigung nicht versagen können. Für ein volles Verständnis der Sakramentspiele allerdings bildet eine tiefere Vertrautheit mit der katholischen Lehre von der Eucharistie eine *conditio sine qua non*. Diese Kenntnis bildet den Schlüssel, welcher das Verständnis „der bis zur Unvorstellbarkeit ab-

---

[1]) *Gesch. d. Dramas* 11, 2, p. 660. Ferner spricht er (ibd., p. 670) von C.'s „Kirchen- und Kirchhofdramatik, die, aus der Poesie der Totenkränze hervorgegangen, diese in höchster Kunstvollendung darstellt", und fügt als abschließendes Urteil hinzu: „Und am Ende! Drei oder vier, ich will sagen, ein halbes Dutzend Perlen als Reingewinn aus einem berghohen Haufen verwester Austerschalen [!] — um solchen Preis sage ich auch den drei Perlen: Favete et valete!"

[2]) Breymann, *Calderonstudien* I, 237.

strakten, allegorischen Vergeistlichung dieser Mysteriendichtung“ erschließt. Sobald wir aber ihren tiefen, ernsten Gehalt erfassen und die Fülle erhabener Ideen verstehen gelernt haben, die diese Festspiele in sich bergen, werden wir in unseren beiden Autos nicht mehr „eine himmelschreiende Entweihung der griechischen Mythenpoesie“, sondern im Gegenteil die erhabenste Gestaltung erblicken, welche die Psychefabel je erfahren hat.

Kehren wir indes von Spanien wieder nach Italien zurück, wo wir unser Augenmerk zunächst einer Dichtung zuzuwenden haben, die den Titel trägt: *La Psiche, Dramma Musicale di*

Francesco di Poggio.

Die Musik ist von Tomaso Breni. Aufgeführt wurde das Musikdrama zu Lucca i. J. 1645; zum Drucke gelangte es 1654.

Nach einer allegorischen Auslegung der Fabel setzt die Handlung des Dramas ein.

### I. Akt.

Der König und die Königin sind, ähnlich wie bei Galeotto, eben im Begriffe, sich unter Vermittlung ihres Augurs an das Orakel zu wenden. Der König wird von trüben Ahnungen geplagt; die Königin erblickt in Psyches Schönheit die Ursache alles Unglücks:

Hormai troppo è dannosa
Questa tanta bellezza;
Deh, sia men bella, e troui un di marito.

In der zweiten Szene erscheint Venus mit Amor auf einer mächtigen Muschel; Tritonen, Nereiden und Nymphen sind in ihrem Gefolge. Venus macht in der bekannten Weise ihrem Ärger Luft und fordert Amor zur Rache auf:

Arda Psiche d'amor, ma per Amante
Il più sozzo, il più vile, il più inconstante
Che dal suo sen fecondo
Habbia prodotto il mondo;
E fatta preda d'un ignobil Foco
D'ogni età sia lo scherno, e d'ogni loco.

Amor sichert seiner Mutter Sühne zu. Der „Chor der Fremden“, d. h. das Volk, das überall von Psyches Schönheit gehört hat, verkündet sodann ihr Lob, erklärt sie als einzig wahre Göttin der Schönheit und spricht mit Genugtuung von der Vereinsamung der Altäre der Venus:

Disfatti ò rari
Restan' gli Altari
Di Citherea.
Psiche è la Dea,
Cui supplicanti
Pregan gli Amanti.
Ella sol, Venere nò,
Tutto intende, e tutto può.

Als sodann Psyche und ihre Schwestern, die hier die Namen Elisa und Astrilla tragen, nahen, wissen sie sogleich, daß diese göttliche Erscheinung nur Psyche sein könne, denn

Da la chioma sino al piè
Quella nobile Beltà
Tutta, tutta è Deità.

Vergeblich wehrt Psyche die göttlichen Ehren ab, die ihr vom Volke erwiesen werden, indem sie auf die wahre Venus hinweist. Doch schon sehen wir, wie Neid und Mißgunst im Herzen der Schwestern erwachen:

Che applauso stolto
Fanno a quel volto!
Ridicolo spettacolo!

Da erscheint Venus in der Verkleidung einer Zigeunerin. Unter dieser unscheinbaren Gestalt will sie die Verwegenheit der Psyche auf die Probe stellen. *Per una rabbia d'Amor* habe sie diese Mißgestalt bekommen, berichtet sie der Psyche:

„Deh porgi alcun remedio
A la penosa mia deformità!“

Psyche wird indes der Antwort enthoben, denn eben kommen der König und die Königin klagend und trauernd vom Orakel zurück, dessen Ausspruch von dem Augur der Unheil ahnenden Psyche eröffnet wird:

Soura alto scoglio in sù le piagge estreme
Trà pompe funerali, haurà un marito
Viperino, ingannеuole, et ardito
Fiero così che Gioue istesso il teme.

Psyche wehklagt über ihre Schönheit, die Ursache ihres traurigen Geschickes.

Da me imparate, o Belle,
A non insuperbire!

Die verkleidete Venus aber triumphiert:

Hor son beata,
E vendicata! . . .
Hoggi sì conoscer puoi
Chi sia Venere di noi.

Astrilla aber sucht die Schwester (in erheucheltem Mitleid) zu trösten, ohne zu ahnen, welche Wahrheit in ihren Worten liegt:

Psiche, tu piangi? ah nol douresti ancora.
Forse, forse uno Sposo
Haurai tutto gentil, tutto vezzoso.

Die Lektüre dieses ersten Aktes ruft in uns ein wunderliches Gemisch von Reminiszenzen wach. Galeotto dal Carretto, Calderon, Marino und Udine schweben uns vor Augen. Die zwei ersten Szenen dieses Aktes sind zweifelsohne von Galeotto inspiriert. Hier wie dort sind Psyches Eltern im Begriffe, sich über das Geschick ihrer Tochter bei dem Orakel Auskunft zu holen. Hier wie dort machen sich in dem Zwiegespräche der Eltern gewisse Befürchtungen geltend. Unmittelbar an diese Szene schließt sich sodann in beiden Dramen die Unterredung zwischen Venus und Amor. Neu ist in Poggio's Darstellung nur die Gestalt des Augurs und die prunkvolle Szenerie, in welcher der Dichter die Venus und ihren Sohn aufziehen läßt.[1])

Die nachfolgende Szene hingegen gemahnt stark an die Eingangsszene des Calderon'schen Lustspiels. Schon die

[1]) Man vergleiche übrigens Galatea's Meerfahrt (Rafael) in der Farnesina!

Namen der beiden Schwestern Psyches haben Anklänge in beiden Spielen: Selenisa und Astrea in dem einen, Elisa und Astrilla in dem anderen. Mehr als diese Namen fällt die Übereinstimmung der Ideen auf. In beiden Dramen werden trotz Psyches energischer Abwehr ihrer Schönheit göttliche Ehren erwiesen, ja das Volk empört sich sogar gegen Venus und beschimpft die Göttin. So weit endlich Psyche davon entfernt ist, solche Huldigungen anzunehmen und sich darüber zu freuen, im Herzen der Schwestern erwacht dennoch der Neid; sie mißgönnen Psyche solche Bevorzugung.

Wenn wir die auffällige Übereinstimmung dieser Szenen nicht auf Rechnung des Zufalles setzen wollen, so liegt die Annahme nahe, daß das spanische Lustspiel dem Italiener bekannt war. Da nach Hartzenbusch (vgl. S. 103) *Ni Amor se libra de amor* noch vor 1640, das Musikstück Poggio's erst 1645 entstanden ist, so erscheint die Möglichkeit einer solchen Bekanntschaft zunächst nicht unwahrscheinlich. Schwierig gestaltet sich indes die Frage, wenn wir beachten, daß nach Calderon's und Salcedo's Zeugnis das Lustspiel vor 1664 noch *unediert* war [1]), denn wir werden damit auf den unzuverlässigen Boden der Hypothese gedrängt.

Wenn ferner die Venus als Zigeunerin verkleidet erscheint, so kann uns diese Idee nicht befremden. Die Zingareske war immer noch volkstümlich und zudem tritt Venus auch in Marino's Adone in der Verkleidung einer Zigeunerin auf. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Poggio durch diese Stelle des Adone zu der eben besprochenen Szene angeregt wurde. Das Wehklagen der Psyche, als sie ihr trauriges Los erfahren hat, besonders die Stelle, wo sie die Mädchen ermahnt, ob ihrer Schönheit sich nicht zu überheben, sondern von ihr zu lernen, erinnert endlich lebhaft an Udine, der Psyche bei ihrer Aussetzung gleiche Gedanken aussprechen läßt.

Der Idee nach neu ist die letzte Szene dieses Aktes, soweit die eine Schwester in Psyche scheinbar die Hoffnung zu erwecken sucht, der vom Orakel vorherverkündete Gatte sei schließlich doch kein Ungetüm, sondern ein schöner Jüngling.

---

[1]) S. Breymann, *Calderonstud.* I, 41.

Wie Astrilla auf einen solchen Gedanken kommt, bleibt uns freilich ein Rätsel.

II. Akt.

Die erste Szene führt uns Amor vor Augen. Seine Liebe zu Psyche ist bereits vollendete Tatsache. Er ist entschlossen, den Befehl seiner Mutter nicht auszuführen. Hieran schließt sich der Abschied Psyches von ihren Eltern und dem sie zum Aussetzungsfelsen begleitenden Volke. Sie versucht alle zu trösten. Auch hier findet sich wieder der Gedanke, es harre ihrer vielleicht doch ein edler Gemahl, der ihr Leben schonen werde. Endlich reißt sie sich los und ersteigt den am Meeresufer gelegenen Felsen:

Hor, che si tarda più?
Vieni, deh vieni, o tù,
Che dei miei guai,
Mostro crudel, godrai.

Da sie jedoch vergeblich wartet, sagt sie:

Prenderò breue sonno:
Sì, sì, dormi cor mio, dormi cor lasso,
Che dal sonno à la morte è un breue passo.

Die nächste Szene zeigt uns Amor, begleitet von einem Chor von Amoretten. Auf das Orakel Bezug nehmend, sagt Amor:

Dunque cibo sarà d'un mostro vio [?]
Il bell' Idolo mio?
E mi vedrà questo medesmo instante,
E Vedouo, et Amante?
Ah non sia vero, nò,
Che colei, che scampò
Da lo sdegno di Venere, e d'Amore,
Sdegno incontri peggiore.

In solche Gedanken versunken, findet Amor die schlafende Psyche. Rasch ist sein Entschluß gefaßt:

Horsù voglio rapirla, e mi assicuro
Ch'il Furto sia sicuro.

Dann aber steigen doch wieder Bedenken in ihm auf. Er erinnert sich seiner Mutter und ihres Auftrages

Ma se mia Madre il sà,
Come? Come anderà?

Aber er überwindet diese Bedenken. Zephyr muß ihm behilflich sein und Psyche in seinen Garten geleiten. „Doch," fügt er hinzu, „wenn du meiner Mutter begegnest

Dille, che è tua la preda;
Ma fà, ch'ella nel volto no la veda!"

Wieder wird uns in der folgenden Szene die Zigeunerin i. e. Venus vor Augen geführt. Sie ist befriedigt ob der schweren Strafe, die Psyche betroffen hat, hält sie doch den Orakelspruch für die Folge der von Amor zu ihrer Genugtuung unternommenen Schritte. Elisa und Astrilla kommen unter schadenfrohen Reden über Psyches Untergang hinzu und lassen sich von der vermeintlichen Zigeunerin wahrsagen. Venus liest die Gegenwart wie die Zukunft aus ihrer Hand:

State male à marito . . ., jedoch
Una bella Famiglia
Vi promette la Sorte
Con un nouo Consorte.

Astrilla wie Elisa klagen sodann in der bekannten Weise über ihre Gatten, die alt, gebrechlich und eifersüchtig seien:

Ma se ben graue, et odiato nodo
Mi soggetta, e mi offende;
Pur son' io fortunata, e lieta godo
Hor, che Psiche la Diua,
Soura deserta riua,
Con degno Sposo, e meritato attende.

Der zweite Akt trägt, wie aus obiger Analyse zu ersehen ist, ein mehr selbständiges Gepräge. Doch finden sich auch Stellen, die auf fremden Einfluß hinweisen. So ist, wie bei Udine und Mercadanti ausdrücklich gesagt, daß der Aussetzungsfelsen am Meeresstrande liege. An Mercadanti erinnert außerdem noch Amors Angst vor Entdeckung seitens seiner Mutter. Man vergleiche mit dieser Partie Szene 2 des zweiten Aktes in Mercadanti's Drama! Außer diesen Punkten finde ich in diesem Akte keine nachweisbaren Anlehnungen

an frühere Bearbeitungen der Psychefabel. Jene Partien, die sich inhaltlich mit der landläufigen Darstellung decken, können ebensogut von dem einen wie von dem anderen der Autoren entlehnt sein, zu welchen wir bisher Beziehungen entdeckt haben.

Greifen wir indes noch jene Stellen heraus, die ganz oder wenigstens teilweise der Feder Poggio's ihre Entstehung verdanken. Der erste derartige Zug bedeutet eine psychologische Ungereimtheit, denn es scheint mir unmöglich, daß ein Mensch angesichts einer unmittelbar bevorstehenden großen Gefahr den Schlaf sucht und findet. Wieviel natürlicher ist doch an dieser Stelle Apuleius! Er berichtet, daß Psyche, von Zephyr sanft auf eine grünende Wiese gebettet, infolge der ausgestandenen Angst vor Mattigkeit einschläft. Dies aber erst, nachdem Psyche vom Aussetzungsfelsen entfernt und ihr keinerlei Leid zugestoßen ist. Außerdem ist es nach Poggio weder Amor selbst, der das Orakel veranlaßt hat, noch bezieht er es auf sich. Er scheint wie Psyche zu glauben, daß dieser ein wirkliches Ungeheuer vom Schicksal als Gatte beschieden sei.

Ganz neu ist endlich die Szene, in welcher die beiden Schwestern sich von der Zigeunerin-Venus wahrsagen lassen, wobei ihnen eine schöne Familie mit einem neuen Gatten angekündigt wird. Poggio nimmt diese Gelegenheit wahr, den Schwestern jetzt schon das bekannte Urteil über ihre Gatten in den Mund zu legen.

### III. Akt.

Nachdem wir eine Klage des Volkes über Psyches trauriges Geschick vernommen haben, wird uns diese selbst wieder vor Augen geführt. Sie erwacht aus ihrem Schlummer und wundert sich, daß das Ungetüm sie noch nicht getötet habe, mehr aber noch ist sie über ihre Umgebung erstaunt:

Oue è lo scoglio? oue la Fera? et oue
L'onde sonanti? ohimè, chi mi rapìo?
Doue? doue son' io?

Von unsichtbaren Wesen ausgehende Stimmen geben ihr Aufklärung und Amor selbst macht sie sogleich mit den Bedingungen bekannt, an welche sich ihr Glück knüpft:

ogni diletto haurai
Con legge sol di non vedermi mai . . .
Saria con tuo gran duolo
Il perdermi, e il mirarmi un punto solo.

Dieses Verbot trifft Psyche sehr hart. Sie bricht in leidenschaftliche Klagen aus:

Ingiustissima legge!
S'il guardo non alletta,
La dolcezza in amor non è perfetta.

Wenn ihr nicht erlaubt sei, ihren Gatten zu sehen, dann möge es ihr doch gestattet sein, sich des Anblicks der beiden Schwestern zu erfreuen. Nur ungern willigt Amor ein:

Cauta, deh, taci i tuoi diletti, e i miei;
E fuggi, o Cara, i lor consiglierei!

So ist eine Reihe von Ereignissen in eine einzige Szene zusammengedrängt, denn schon wird durch einen Chor von Amoretten Amors Wille dem Zephyr kund getan, die Schwestern Psyches in den Palast zu bringen. Jetzt erscheinen auch die Gatten von Astrilla und Elisa; sie geben nämlich ihren Gattinnen das Geleite zum Felsen, wo Psyche ausgesetzt ward. Ihre Reden werfen auf den Charakter der beiden Schwestern ein noch viel ungünstigeres Licht. Die Ankunft der Schwestern bei Psyche, ihre Aufnahme im Palaste und das Vorführen seiner Wunder, der Schwestern Frage nach dem Gatten, die Schilderung desselben als jungen Jägers usw. entspricht ganz der gewöhnlichen Darstellung. Der Schluß des Aktes gestaltet sich balletartig. Es findet sich an dieser Stelle der Vermerk: *Qui alcune delle Ancelle inuisibili di Psiche, prese forme di Nani, e di Caramogi, fanno scherzi varij, per applaudire all' arriuo delle due sorelle.*

In diesem Akte macht sich wieder der Einfluß des Galeotto dal Carretto geltend, denn hier wie dort treten (im dritten Akte) die Gatten der beiden älteren Schwestern auf, wofür wir in den übrigen italienischen Psychedichtungen jener Zeit keine Parallele finden.

Neu dagegen ist die erste Szene, die Klage des Volkes; neu auch der Gedanke, daß Psyche, unmittelbar, nachdem sie

erfahren hat, sie dürfe den Geliebten nicht sehen, sich unglücklich fühlt und sofort nach den Schwestern verlangt. In den übrigen Szenen finden wir die bekannten Züge, die Poggio wohl dal Carretto oder Udine entlehnt haben mag.

### IV. Akt.

Die erste Szene zeigt Psyche, wie sie nach Amor verlangt und ihn vergeblich sucht:

Vienne trà queste Piante,
O sospirato, ò mai non visto Amante.

Die Schwestern sind, wenn auch augenblicklich nicht bei Psyche, immer noch im Palaste des Amor, der sich deshalb ferne hält. In der nächsten Szene sind die drei Schwestern wieder beisammen. Wieder wird Psyche um ihren Gatten befragt:

E questo ricco tuo vago Consorte
Non si vedrà giamai?

Warum verleugnest du ihn? Wo hast du ihn verborgen? Und nun gebraucht Psyche die Ausrede von dem schon alternden Kaufmann. Sofort fallen ihr aber die Schwestern ins Wort:

Giouane, e Cacciatore
Era pur dianzi il tuo leggiadro Amante;
Nel girar di poc' hore
Fatto è Vecchio, e Mercante?

Nun gesteht Psyche die Wahrheit; die Schwestern aber betören in gemeiner und arglistiger Weise ihr Herz:

Il tuo non visto Sposo
Altro, Psiche, non è, che il Mago Aronte,
Che in cento forme, e cento
Si trasmuta à sua voglia . . .
Le Verginelle semplicette inuola.
Psiche, tu non sei sola. In varie guise
Mille altre n'ingannò; poscia le uccise.

Zu ihrer Rettung erteilen sie der unglücklichen Schwester den genugsam bekannten Rat. Sobald aber die ruchlosen

Schwestern allein sind, enthüllen sie ihre wahren Gedanken. Psyches Gemahl sei gewiß irgend ein Gott, aber sie wollten nicht ruhen, bis ihre Schwester des unverdienten Glückes verlustig sei. Es folgen die unheilvolle Tat Psyches und Amors Flucht. Hier nun reiht sich eine ganz eigenartige Szene an. Die beiden Schwestern nahen sich dem Liebesgotte. Er möge sich trösten über Psyches Treulosigkeit:

Forse in noi trouerai fede maggiore...
Caro Amore, Amor gradito,
A non è temerità,
Se à te chiede
Nostra fede
Di cambiar vecchio Marito
Còn tua giouine Beltà.

Doch es ereilt sie die gerechte Strafe. Unglücklich sollen sie sein und weinen das ganze Leben hindurch! Amor verwandelt sie in Zypressen.

Psyche jedoch will den Tod im Wasser suchen, wird aber von dem Flußgotte zurückgehalten. Amor ist indessen in den Götterhimmel geeilt. Es folgt eine erregte Szene zwischen Venus und Amor. Die Leidenschaft der Venus ist gut gezeichnet. Amor spielt vor seiner Mutter eine wenig männliche Rolle. Er ist hier völlig der von seiner Mutter ausgescholtene Junge, der im Bewußtsein seiner Schuld vor dem mütterlichen Strafgerichte steht:

Errai, fù vero, errai,
Perche quell' empia amai.
Vendicarti io volea
Quando secreto sconosciuto strale
Fù cagion del mio male.

Ganz zerknirscht bittet er schließlich um Verzeihung. Venus läßt sich denn auch erweichen:

Horsù, te lo perdono,
Se quella indegna fiamma
Pure è ver, che sia spenta.

Alsdann überläßt sie den Amor der Sorge der Amoretten, damit er von seiner Wunde genese. Gegen Psyche aber

richtet sich der ganze Zorn der Göttin. Schon erwacht indessen in dem wankelmütigen Amor aufs neue die Liebe:

Ahi, che trà il mesto cenere
Del mio passato amore
Qualche fauilla di pietà s'afonde?
Ahi! che dissi? che fei?
O folli sdegni miei,
In qual periglio, ohimè,
Poneste Psiche, e me!

In der letzten Szene dieses Aktes wird uns Psyche nochmals vor Augen geführt, die auf der Suche nach Amor in der Welt herumirrt. Pan, von Satyren umgeben, bezeugt ihr sein Mitleid.

Werfen wir wieder einen Rückblick auf den eben analysierten Akt, so fällt uns sofort in die Augen, daß hier in ganz ähnlicher Weise wie bei Mercadanti die drei Besuche der Schwestern in einen, allerdings etwas länger dauernden zusammengezogen sind. Ebenso erinnert an den gleichen Autor der Umstand, daß die beiden Schwestern sich gemeinsam Amors Liebe hingeben wollen. Bezüglich der sich an die gewöhnliche Fassung genau anschließenden Szenen ist schwer zu entscheiden, welcher Autor Poggio's Vorbild im einzelnen Falle gewesen ist. Völlig neu ist die Idee, die beiden Schwestern persönlich dem Liebesgotte ihre Liebe anbieten zu lassen. Das Bestreben, diese Episode etwas zu kürzen, scheint in Poggio diesen, wie mir scheint, nicht glücklichen Gedanken angeregt zu haben. Auch die Art der Bestrafung, die Verwandlung der Schwestern in Zypressen ist neu. Recht wenig würdig und in ihrer Färbung neu ist endlich die Rolle, welche der verwundete Amor vor seiner empörten Mutter spielt.

### V. Akt.

Amor kämpft einen innerlichen Kampf. Er will, ihren Undank zu strafen, Psyche nicht mehr lieben. Doch wie schwer wird es ihm, sich zu diesem Vorsatze durchzukämpfen! Schon im nächsten Augenblicke gibt er den gefaßten Entschluß

wieder auf. Zephyr erscheint, erzählt von dem Herzeleid der Psyche und ihrem trostlosen Wandern durch die Welt:

E tu potrai, crudele,
Lasciar in preda à questa indegna sorte
Donna si coraggiosa, e si fidele?

Der letzte Schatten ist von Amors Liebe gewichen, glühender denn je flammt sie in seinem Herzen auf. Doch schon quält ihn wieder ein banger Gedanke:

Ma il furor di mia Madre
Come schiuar potrò?

Die Sehnsucht nach Psyche gewinnt die Oberhand. Leidenschaftlich ruft er Zephyr zu:

Scorgi, ah scorgi i miei passi
Doue Psiche, il mio Ben, prende soggiorno.
Furtiuo e non veduto
La seguirò, fin che si stanchi un giorno
L'ira di Citherea.
Vuò darle aita in ogni suo periglio;
Trarrò dal tempo poi nouo consiglio.

Die folgende Szene zeigt uns Psyche. Tief gebeugt und halb verzweifelt wandelt sie ihren Weg. Da kommt Venus auf ihrem Taubenwagen zur Erde hernieder. Auf Psyches demütiges Flehen antwortet sie höhnend: „Wie, du wagst es, mich anzuflehen und glaubst ich werde dich nicht strafen?

Tu che contro l'honor di mia Bellezza
Alzar potesti il temerario ciglio;
Che del mio stesso Figlio
Sperasti in onta mia gli alti Himenei?“

Nur ein Weg wird zur Verzeihung führen. Steige hinab zur Unterwelt, zu Proserpina:

Dille che Citherea
Vuol due tepide stille
Di liquide fauille,
Per cui, mentre à l'età manca il calore,
Possa una Vecchia ancora arder d'amore.

Poi torna ad aspettarmi in questo lido;
Vattene, et obedisci, ò quì t'uccido!

Psyche fleht Pluto um Hilfe an. Es öffnet sich die Erde, und der Beherrscher des Hades fragt, wer sie sei. Als er ihren Namen, ihr schweres Leid und den ihr gewordenen Auftrag vernimmt, willfährt er gnädig ihrer Bitte um Zutritt in das Reich der Toten. Auch Proserpina schenkt der Flehenden ein gnädiges Gehör. Mehr von deiner Schönheit, sagt sie, als von allem übrigen gewonnen, gebe ich dir dieses goldene Gefäß; bringe es der Venus in meinem Namen:

Ma se vuoi giunger viua,
Del liquore Infernale
Non aprir mai, deh nò, l'Urna fatale!

Gleichwohl unterliegt Psyche der Versuchung. Ihr Schwanken, der Widerspruch zwischen ja und nein ist trefflich gezeichnet. Sobald sie aber vom Todeshauch umfangen zusammenbricht, stürzt ein schrecklicher Drache auf sie los. Doch schon ist Amor zu ihrer Rettung zur Hand. Er verteidigt Psyche in der dieser selbst unbekannten Gefahr.

Die folgende Szene spielt sich im Götterhimmel ab. Jupiter, Juno, Merkur, Venus und Amor sind dort versammelt. Letzterer schildert seine und Psyches harte Prüfungen und bittet, man möge ihnen huldvoll und gnädig sein. Venus aber will nichts davon hören. Entrüstet ruft sie Jupiter zu:

Tu 'l sai, ch'à un Mostro in sul marino scoglio
La condennasti à terminar la vita.
Costui pietoso un tempo al mio cordoglio
Giurò di vendicarmi;
Ma poi bugiardo, e perfido riuolse
Contra me sola i giuramenti, e l'armi;
Psiche à lui piacque. Et al dispetto mio,
In onta tua, tra le stellate soglie
Hor pensa il Pazzarello hauerla in moglie?

Es entwickelt sich im Rate der Götter ein regelrechtes Wortgefecht, das endlich Zeus beilegt mit den Worten:

„Schweiget nun und höret, ihr Götter, meinen Urteilsspruch!“. Und sich an Venus wendend fährt er fort:

„Non può, senza tuo danno, Amor languire
E se languisce Amore
Mai non sarà giocondo,
Ma sempre lagrimoso, il Cielo, e'l Mondo.

Möge er also seine Psyche haben! So will es das Schicksal. Gib nach, meine Tochter! Mutter des Amor seiest du, Psyche sei seine Gemahlin!“ Diese Worte bewegen Venus zum Nachgeben:

Obedisco Gran Padre, e quí depongo
Ogni passato sdegno . . .

Darauf spricht Zeus über Psyche die Unsterblichkeit aus, und alle Götter steigen zur Erde nieder, wo Psyche noch immer von tiefer Bewußtlosigkeit umfangen ist. Von Amor aus ihrem todesähnlichen Schlummer erweckt, ruft sie staunend aus:

Chi da l'ombra di morte
A vita mi richiama?
Che veggio? . . .

Doch Jupiter selbst klärt sie über alles auf, und Venus sagt ihr:

Psiche non più nemica,
Ma Nuora, e figlia sei
De' veri affetti miei.
Ascendi lieta al sempiterno soglio
Ch'io te contenta, e fortunata voglio.

Es herrscht nun allgemeine Freude und Lust, und am Schlusse des Aktes lesen wir die Bemerkung des Dichters:

Quì ritornano tutti in Cielo, oue fatta immortale, vede Psiche terminate le sue longhe suenture, nelle desiderate *Nozze d'Amore.*

Der fünfte Akt bildet also ein Gemisch von Szenen eigener Erfindung und Szenen, die sich an schon Bekanntes anschließen. Von dem Seelenkampfe Amors, der auf dem Widerstreite seiner Liebe zu Psyche und der Furcht vor seiner

Mutter beruht; von Zephyrs Vermittlung zugunsten Psyches; von der Art und Weise wie Psyche in die Hände der Venus gerät, lesen wir nichts in den anderen Darstellungen. Der schneidend kalte Hohn, mit welchem Venus die flehende Psyche aufnimmt, erinnert allerdings an Udine. Von den vier Proben ist hier die letzte und härteste gewählt; die drei vorhergehenden werden nicht einmal erwähnt. Des schwierigen und langen Weges zur Unterwelt wird Psyche hier auf ihr Flehen hin von Pluto selbst enthoben. Proserpina sagt sodann der Psyche in klaren Worten den Tod voraus, wenn sie die Vase öffne. Von dem Drachen, der in dem Augenblicke, als Psyche bewußtlos zusammensinkt, sich auf sie stürzt, haben wir bisher noch nichts vernommen. Für die Götterversammlung, die zwar schon bei Apuleius vorgezeichnet ist, scheint mir wieder dal Carretto vorbildlich gewesen zu sein. Neu ist endlich, daß die versammelten Götter sich zu der noch immer bewußtlosen Psyche begeben und dann im Verein mit ihr zur Hochzeit in den Götterhimmel zurückkehren.

Als Poggio an die Abfassung seines Dramas herantrat, scheint er sich nach all den Autoren umgesehen zu haben, die den gleichen Stoff schon vor ihm, sei es nun dramatisch, sei es episch, behandelt hatten. Ziemlich zahlreich sind denn auch die Spuren, die auf fremden Einfluß hinweisen. Galeotto dal Carretto, Udine und Mercadanti haben ihm einzelne Szenen und Ideen geliefert. Marino's Einfluß macht sich geltend, und selbst an Calderon gemahnen einige Züge. Die Frage, ob Poggio auch Apuleius vorgelegen hat, läßt sich ebenso schwer bejahen wie verneinen. Allerdings die eingehende Umschau, die Poggio unter den Psychedichtungen gehalten hat, läßt es wahrscheinlich erscheinen, daß ihm die erste literarische Bearbeitung der Fabel nicht unbekannt war.

Aber auch selbständiges Schaffen weist das Drama in ziemlich hohem Grade auf. Freilich sind seine Ideen nicht immer glücklich zu nennen. Die schlafende Psyche auf dem Gipfel des Aussetzungsfelsens, ihr unvermitteltes Verlangen nach den Schwestern, nachdem sie kaum im Palaste Amors angelangt ist, das persönliche Liebeswerben der beiden

Schwestern, die saft- und kraftlose Gestalt Psyches und vollends der weinerliche, knabenhafte Amor, all das sind Züge, die unseren Beifall nicht finden können. Glücklicher malt Poggio die Leidenschaftlichkeit, den Ingrimm und den Rachedurst der eifersüchtigen Venus. Auch weist das Stück mehrfach recht lebendige und selbst farbenprächtige Szenen auf, welche über die besprochenen Mängel etwas hinwegsehen lassen.

## Diamante Gabrielli.

Vier Jahre nach Poggio's Musikdrama entstand ein anderes, ebenfalls in Musik gesetztes Drama, betitelt *Psiche, Tragicomedia Rappresentata in Musica, e dedicata alla Serenissima Isabella Clara Archiduchessa d'Austria . . . Nelle sue Augustissime Nozze col Serenissimo Carlo Secondo, Duca di Mantoua. 1649.*

Den Namen des Verfassers erfährt man erst aus den dem Stücke beigefügten und dem Urheber gewidmeten Sonetten und Huldigungsgedichten.

Dem eigentlichen Drama geht ein Prolog, besser gesagt ein Vorspiel voraus, das von Venus, Triton, den Nereïden, Hymenäus und Jupiter zur Darstellung gebracht wird. Gleich eingangs erfahren wir, daß Venus tief gekränkt ist, weil

in Pafo, et in Citèra orna gli altari
Di cener freddo un infelice auanzo:
Volge le spalle ad Amatunta, à Cnido
(O negletto mio Nume!) e là se'n corre,
Ingannato il mortal, doue sol dansi
A la profana Psiche,
Come à Dea di beltà, sourani onori.

Amor aber soll ihr Genugtuung und Sühne verschaffen. Von dem eben erscheinenden Hymenäus erfährt sie, daß Amor, „zwei erlauchte Herzen mit dem Bande der Liebe in eines zu verknoten“, in den Fluren weile, welche der Mincio bespüle. Sofort eilt Venus dorthin, d. h. nach Mantua. Aus Jupiters Munde erfahren wir, daß Psyche zu Amors Gattin bestimmt sei. Bald werde Hymenäus, so bemerkt Jupiter diesem gegenüber, Amor in Liebe zu Psyche entbrannt sehen.

So ist der Zuschauer mit dem Wesentlichen der folgenden Handlung schon vertraut gemacht.

Wie bei Udine hat Venus ihren Sohn erst aufzusuchen, und wie dort die Nymphen, so gibt hier Hymenäus den Ort an, wo er zu finden ist. In beiden Fällen endlich sind es die Gestade des Mincio, wo Amor weilt. An die zweite Szene des Dramas von Poggio, den Aufzug der Venus mit einer Begleitschaft von Tritonen und Amoretten gemahnt auch hier das Auftreten der Venus; Triton und die Nereïden geben ihr das Geleite. Wie ferner bei Poggio Jupiter den Gedanken ausspricht, Psyche sei vom Schicksal dem Amor bestimmt, so auch hier, und wir werden sehen, daß dieser Gedanke an der Stelle wiederkehrt, wo Poggio ihn Jupiter in den Mund legt.

## I. Akt.

Die Eingangsszene führt uns vor Augen, wie Psyche vom Volke göttlich verehrt wird. Eine ähnliche Szene ist uns eben vorher bei Poggio aufgefallen. In der Luft erscheint sodann Venus im Taubenwagen. Amor ist bei ihr. Hier ist der Ort, so wendet sich die Göttin an ihren Sohn, wo mein Andenken entweiht wird und wo man der Schönheit Psyches göttliche Ehren erweist. Dann erteilt sie Amor den bekannten Auftrag. Mit seinem allgewaltigen Bogen möge er den Stolz der Übermütigen beugen und mit seinem Geschosse ihre Brust verletzen, daß sie entbrenne in Liebe:

Del più difforme, e vile,
Del più pouero d'oro, e di consiglio,
Che calchi frà i mortali oggi il terreno . . .

Venus enteilt. Amor aber zeigt in dem nun folgenden Monologe, daß er an Psyche keine Schuld finden könne, wenn ihr das Volk ob ihrer Schönheit göttliche Ehren erweise:

Ben folle sei, se pensi
O Venere, ch'io voglia
Secondar la tua voglia.

Von Anfang an ist er also nach dieser Fassung gewillt, dem Gebote seiner Mutter nicht Folge zu leisten. In der nächsten Szene tritt uns Psyche entgegen, klagend über ihre Schönheit und die ihr darob zuteil gewordenen göttlichen Ehren. Mehr des Mitleides als des Neides sei sie würdig, da aus Ehrfurcht es niemand wage, ihr Gemahl zu werden. Es ist diese Szene schon bei Apuleius zu finden, und auch Udine hat sie getreulich aus der lateinischen Vorlage in sein Epos herübergenommen.

Die klagende Psyche soll indes viel eher ein Herz in Liebe entflammen, als sie es ahnt, denn schon vernehmen wir Amors Worte:

Psiche, tu sei d'amor la vera Dea;
Et io, ch'Amor non più, ma sono amante,
Inuisibile or'ecco à tè ne vengo
Vagheggiator del tuo diuin sembiante.

Die Königin, Psyches Mutter, tritt sodann auf und wir erfahren aus ihrem Munde, daß der König sich an das Orakel des Apollo gewendet hat, um sich Aufschluß über die seltsame Erscheinung zu erholen, daß Psyche von niemand zur Ehe begehrt werde. Während sie noch auf eine Wendung des Geschickes hofft, kehrt der König zurück, und von ihm erfährt sie die schreckliche Antwort des Orakels:

Vanne, et à Psiche tua la Bara appresta;
Traggila in alto scoglio, e l'abbandona;
Che per Consorte il suo Destin le dona
Fiero Mostro, c'hà l'ali, e'l Mondo infesta.

Eine ähnliche Szene finden wir nur bei dal Carretto und Poggio vorgezeichnet, sonst tritt Psyches Mutter überall völlig in den Hintergrund. Jedenfalls hat Diamante Gabrielli diese Szene Poggio nachgebildet; dafür sprechen eine Reihe anderer Anklänge an diesen Autor, wie wir noch in der Folge feststellen werden.

Auf zwei Vorlagen hat also bisher die Betrachtung dieses Musikdramas hingewiesen, auf Udine und auf Poggio. Neue Ideen fanden sich, das eigenartige und doch wieder an die

genannten Vorlagen erinnernde Vorspiel abgesehen, bisher nur in geringer Anzahl.

## II. Akt.

Dieser Akt, der bei sieben kurzen Szenen sechsmal den Ort der Handlung wechselt, beginnt mit dem Trauerzuge der Psyche. Klagendes Volk und der unglückliche Vater geben ihr das Geleite. Psyche zeigt sich heldenmütig und standhaft, selbst von einer gewissen zuversichtlichen Hoffnung getragen:

già nel mio petto
Scende spirto miglior, che mi consola,
E mi dice, che l'huomo al Ciel diletto
Col sol morire al suo morir s'inuola.

Ganz neu ist die folgende Szene. Die Behausung des Äolus wird uns vor Augen geführt. Amor erscheint und bittet den Äolus, die auf der Höhe eines Felsens ausgesetzte Psyche durch einen Wind

*Ne l'Arcadi contrade*

verbringen zu lassen. Zum Lohne dafür verspricht er Äolus, er werde ihm die Liebe der schönen Deiopaea verschaffen. Der Gott der Winde sagt seine Dienste zu. Das Äolus gemachte Versprechen erinnert wieder an Poggio. Dort lesen wir an entsprechender Stelle:

*Am.*: Io ti prometto
Non Anime seluagge, ò Donne alpine,
Ma infinite Bellezze Cittadine.
*Zefiro*: Amor troppo sarà;
Una sola Beltà, più non desio,
Basta al bisogno mio.

Die einzig erwünschte Schönheit ist natürlich Flora.

Die folgenden zwei Szenen zeigen uns den Meeresstrand mit Felsenriffen, auf deren höchstem Psyche ausgesetzt ist. Sie ergeht sich in Vermutungen über das geflügelte Ungetüm, das ihr als Gatte beschieden ist, sowie über die Ursache ihres Geschickes. Von Psyche ungesehen, erscheint Amor ebenfalls auf einer der Felsenspitzen, an seiner Seite der ihm von Äolus

zur Verfügung gestellte Zephyr. Dieser trägt Psyche, Amors Aufforderung gemäß, in die Arkadischen Wälder. Amor faßt den Entschluß, Psyche auf die Probe zu stellen.

T'aggiungerò, mio bene, e per far proua,
S'à cotanta beltate hai pari il senno,
Vuò, che sembri confuso
Con la luce del giorno il mio sembiante;
E presente m'haurai
Udito sì, ma non veduto amante.

Szene 5 versetzt uns in einen Wald, wo wir die beiden Schwestern Psyches antreffen. Sie ergehen sich in ihrem Zwiegespräch in Klagen über ihre freudlose Ehe, die sie an alte, gebrechliche Männer kettet; immerhin sei Psyche das Geschick noch ungnädiger, ein Gedanke, den wir auch in Poggio's Drama die Schwestern äußern hörten. Psyches Los ist ihnen völlig unbekannt, und so wollen sie sich darüber Gewißheit verschaffen. Deshalb wenden sie sich dem Aussetzungsfelsen zu, auf welchem Psyche ihrem Geschick überlassen worden war. Die sechste Szene stellt eine anmutige Wiese inmitten der arkadischen Wälder, am Gestade des Alpheus dar. Hier finden wir Psyche wieder. Sie weiß kaum, ob es Wirklichkeit oder ob es Traum ist, daß sie durch die Lüfte hierher entführt ward. Den Bewohner dieser Wälder aber hält sie für den ihr vom Schicksal bestimmten Gemahl:

Ma perchè non mi incontra ò fiero, ò pio?

Da steigt vor ihren Augen ein stolzer Palast empor. Von neuem glaubt sie zu träumen. Furcht befällt sie, eine Gottheit der Unterwelt sei mit diesem Palaste emporgestiegen, um mit ihr die Hochzeit zu begehen. Doch ein Chor unsichtbarer Amoretten fordert sie auf, sich ob ihres Glückes zu freuen. Und als sie fragt, warum kein lebendes Wesen sich ihrem Auge zeige, erhält sie die Antwort:

Di mirar viua figura
Folle cura
Non s'annidi entro al bel petto.
Sconosciuto, il tuo Consorte

Fia ch'apporte
Al tuo cor sommo diletto.

Psyche erhält sodann die Aufforderung, den Palast zu betreten und damit schließt der zweite Akt. Wiederum ist es, wie wir gesehen haben, Poggio, der seinen Einfluß geltend macht. Aber auch die selbständige Betätigung des Dichters tritt mehr hervor. So ist die Äolusszene vollständig des Dichters Erfindung. In die arkadischen Wälder wird Amors Zufluchtsort verlegt. Auch verleiht Gabrielli einzelnen Szenen, die im wesentlichen bekannte Vorgänge darstellen, eine eigentümliche, neue Färbung, so das Erscheinen Amors auf einem Felsenriffe in Psyches Nähe; die Wanderung der beiden Schwestern durch die Wälder, wobei ihnen schon das Gespräch über ihre Gatten in den Mund gelegt wird[1]); die Wiese am Gestade des Alpheus; Psyches Furcht, es sei eine Gottheit der Unterwelt mit dem Palaste emporgestiegen u. a. m.

### III. Akt.

In der ersten Szene treten uns Pan und Venus entgegen, welch letztere sich bitter über den undankbaren Sohn beklagt:

O figlio, ingrato figlio,
Così dunque t'accingi
De la tua madre à vendicar l'offese?

Pan, befragt, ob er Amor nicht gesehen habe, verneint dies und auf die Frage der Venus, wem jener stolze Palast gehöre, erwidert er in wohlwollender Schonung der beiden Liebenden:

L'alta Mole superba
L'Arcade Rè sù le ruine eresse
De la Reggia crudel, doue al gran Gioue
Apprestò Licaon la Cena infame.

Venus flieht den fluchwürdigen Ort, um ihren Sohn anderwärts zu suchen. Diese Szene ist völlig neu und Gabrielli's Erfindung.

---

[1]) Vgl. Poggio, p. 139 u. 140 d. Abh., Gespräch der beiden Schwestern, nachdem ihnen die Zigeunerin-Venus die Zukunft aus der Handfläche gelesen hat.

Im folgenden vernehmen wir eine Unterredung Psyches und Amors, welcher indes unsichtbar bleibt. Amor spricht zu Psyche:

Come pur desiasti
Da Zefiro portate
Riuedesti, ben mio, le tue Sorelle.

Mit meinen Bitten widersetzte ich mich vergebens. Doch unserem Glücke droht das Ende:

Inuide, e lusinghiere,
T'essorteranno, o Psiche,
Del mio volto à spiar la forma ignota.
Deh, se i nostri Imenei punto gradisci,
E se madre felice esser ti cale
D'alta prole immortale,
Chiudi l'orechie à le parole infide!
De la legge fatal, con cui t'accolsi,
Deh, ti souuenga, e credi,
Ch'io non ti vedrò più, se tu mi vedi.

Psyche gibt das feierliche Versprechen, Amors Gesetze nicht übertreten zu wollen.

In der nächsten Szene sehen wir die beiden Schwestern im Garten sich ergehen. Wie wir aus obigem Zwiegespräche ersehen haben, sind sie schon einige Zeit im Palaste. Auf ihrer Wanderung durch die Gärten haben sie nun Gelegenheit, ihre Gedanken und Eindrücke auszutauschen. „Was denkst du, Schwester," beginnt die eine, „könnte Psyche mehr Prunk entfalten, wenn sie Diana selbst in diesen Wäldern wäre? Mit Füßen tritt sie das Gold. Unsichtbare Dienerinnen stehen ihr, auf ihren Dienst bedacht, pünktlich zur Seite. Hast du gehört, wie sie dem Winde befahl nach ihrem Willen. Nicht wollte sie, daß er uns hierher trug um unserer Liebe willen, sondern um uns ihre über das Maß einer Sterblichen gehende Hoheit zu zeigen." „Nein, nein," fährt die zweite Schwester fort, „sie ist nicht besorgt um uns, da sie uns gleich nach unserer Ankunft schon wieder zum Aufbruche drängt. Sie will nicht, daß wir uns einen ganzen Tag der

Reize ihres Palastes erfreuen, und wir sind nicht einmal würdig, ihren Gatten von Angesicht zu sehen."

Stimo, che Nume ei sia; ch'oprar non puote
Merauiglie sì grandi, altri, che un Dio.
Ne Psiche, al creder mio,
Del suo diuino Amante
Vide ancora il sembiante:
Notasti ben, che nel formarlo à noi,
Fur varij i detti suoi.
Or giouane il dipinse, or d'anni carco,
Or à la caccia, or à le merci intento.

Wie enge schließt sich der Inhalt dieses Zwiegespräches an das an, was sich bei Apuleius, Galeotto, Udine, Mercadanti findet! Da wir indes unmittelbar im folgenden wieder ganz bestimmt an Udine gemahnt werden, so scheint dieser auch hier vorbildlich gewirkt zu haben. Immerhin ist auch Mercadanti's Einfluß nicht ausgeschlossen, denn die Zusammenziehung der drei Besuche in einen einzigen, der nur durch einen Gang der beiden Schwestern durch den Palast und die Gärten in zwei Teile zerlegt wird, erinnert sehr an Mercadanti. Da wir aber gesehen haben, daß auch Poggio nach Mercadanti's Vorbild, die drei Besuche in einen einzigen zusammengezogen hat, so kann nicht mit Bestimmtheit entschieden werden, ob der eine oder der andere der beiden Autoren den Diamante Gabrielli beeinflußt hat. Sehr wahrscheinlich haben ihm beide Dramen vorgelegen.

Voller Neid beschließen die ruchlosen Schwestern Psyches Verderben. Als Psyche sie einlädt, vor ihrem Weggange nochmals in den Palast zu kommen und von ihren Schätzen in Empfang zu nehmen, führen sie ihr Vorhaben aus. „Tief schmerze es sie," sagen sie unter erheuchelter Trauer, „die Überbringerinnen unheilvoller Kunde sein zu müssen. Aber wenn sie, durch die Bande des Blutes und mehr noch durch die Bande der Liebe mit ihr verbunden, die Wahrheit verschwiegen, wer würde ihr dann in der tödlichen Gefahr getreulich warnend zur Seite stehen?

Monstruoso Serpente è il tuo Consorte,
Uscir da questa selua

L'han veduto i Pastori . . .
Versa, mista di sangue,
Da l'empia bocca auuelenata spuma; . .
e quì ti serba,
Onde di tè poi pasca il ventre ingordo."

Und die zweite Schwester fügt bekräftigend hinzu:

E se negar credenza altrui vorrai,
Non puoi negarla à *Febo*, il qual rispose,
Ch'à Mostro fier ti destinaua il Cielo.

Daß Udine hier wieder vorbildlich gewesen ist, steht außer Zweifel. Zwar bringt auch Marino den gleichen Gedanken [1], aber an Udine erinnert erstens schon mehr der Wortlaut, denn in seinem Epos heißt es:

E se non credi à noi, credi à la voce,
A l'Oracol di *Febo* certo, e vero.

Zweitens wird der Ausspruch des Orakels hier wie dort gewissermaßen als der Haupttrumpf am Schlusse ausgespielt. Allerdings bildet auch bei Marino der Hinweis auf das Orakel den Kernpunkt in der Rede der Schwestern, aber einige zwanzig noch folgende Verse schwächen die Wirkung wieder ab. Gabrielli hat den dramatischen Effekt erkannt, der an dieser Stelle in Udine's Darstellung liegt. Es folgt dann noch Psyches Bitte um Rat, welcher ihr von den Schwestern in der bekannten Weise erteilt wird.

Außer der ersten Szene, die sich zwischen Venus und Pan abspielt und die völlig Gabrielli's Eigentum ist, finden wir also in diesem Akte keine selbständigen Züge. Dagegen enthält er mehrere Stellen, die fremden Einfluß verraten. So macht sich Udine's Einfluß unstreitig geltend und auch Mercadanti, bzw. Poggio haben ihm als Vorbild gedient.

## IV. Akt.

Die ersten Szenen führen uns in bekannter Weise Amors Flucht, Psyches Trauer und ihren Versuch in den Fluten des Flusses den Tod zu finden, vor Augen. Der leidenschaftliche

[1]) Vgl. S. 57 u. 97.

Schmerz über Amors Flucht ist trefflich dargestellt. Es ist der letzte Aufschrei ihres verzweifelnden Herzens, der aus den Worten spricht:

Ritorna, errai; son rea;
Prendi di mè vendetta: Amor, m'uccidi!
Scegli tù de tuoi strali ora il più crudo;
Eccoti il petto ignudo!
Ei non m'ode, e se'n fugge, et io pur viuo?
Mori Psiche, infelice!
Ecco il fiume t'inuita . . .

Der Flußgott hält sie indes zurück und sucht sie zu trösten. Aber schon fällt Psyche in die Hände der Venus. Um Gnade flehend wirft sie sich der Göttin zu Füßen, doch mit Hohn wird sie zurückgestoßen:

Or confessi l'error, che sei conuinta;
Or mi conosci Dea, che m'hai presente;
Or, che fuggir no 'l puoi, chiedi il castigo.
Vieni, vieni pur meco:
E voi, che più tardate,
Voi sconosciute à gli occhi, e note à i cori,
Fide ministre mie, Tristezza, e Cura?

Wie Poggio hat Diamante Gabrielli Psyches Schutzflehen bei Ceres und Juno völlig übergangen und noch eher als Poggio läßt er Psyche in die Hände der rachedurstigen Göttin fallen.

Die folgende Szene versetzt uns in den Palast des Apollo, wohin sich Amor nach seiner Flucht zurückgezogen hat. Hier sucht er Heilung seiner Wunde. In einem königlichen, von prächtigen Säulen getragenen Gemache liegend, hält er eben Zwiesprache mit Apollo. Wir sehen, daß in Amor der Zorn bereits der neuerwachten Liebe gewichen ist; daß er sich Selbstvorwürfe macht, Psyche in ihrem Elende verlassen zu haben, und daß er voll Sorge ist, es möchte ihr irgend ein Unfall zugestoßen sein.

Auf den ersten Blick hin möchten wir behaupten, diese Szene sei ohne Vorbild und entstamme gänzlich der Feder Gabrielli's. Sehen wir jedoch näher zu, so finden wir, daß

wir hier nur eine Szene aus Poggio's Drama vor uns haben, welcher Gabrielli ein etwas anderes Gewand gegeben hat. An Stelle des Palastes der Venus setzt er den Palast des Apollo; an Stelle des dort auftretenden Zephyr den Apollo. Die Gedanken sind die gleichen: in Amor erwacht aufs neue die Liebe, und Sorge erfüllt ihn ob Psyches Schicksal. Neu dagegen sind in der Tat die beiden letzten Szenen dieses Aktes. Pan ergeht sich in Reflexionen über den Zorn der Götter, den man wohl bisweilen hat auflodern sehen, nie aber in solch unversöhnlicher Weise. Eine Oreade aber bringt Kunde von Psyche und spricht die Hoffnung aus, daß sich schließlich doch alles zum Guten wenden werde. Schon habe sie mit der Ameisen Hilfe die Körnerlese ausgeführt, und Amors Zorn würde gewiß auch noch erlöschen.

Das selbständige Schaffen ist also in diesem Akte wieder ein etwas entwickelteres, als im vorhergehenden Aufzuge. Fremder Einfluß macht sich in Anlehnung an Poggio geltend.

## V. Akt.

Die ersten zwei Szenen spielen sich in der Unterwelt ab. Zunächst sehen wir Psyche bei Proserpina, welche der Botin der Venus die gewünschte Schönheitstinktur überreicht. Alsdann tritt uns Psyche am Ufer des Styx wieder entgegen; sie verlangt von Charon übergesetzt zu werden. Der alte Fährmann am Totenflusse ist sehr verwundert ob solchen Verlangens, denn noch nie hat er jemand, den er in das Reich der Schatten befördert, zurückgeleitet zum Tageslichte. Aber auch jetzt vermag er jene Eigenschaften nicht zu verleugnen, über die der Spötter Lucian sich lustig macht. Besorgt fragt er:

Mi desti allor la mia mercè?
Ben pronta, lautet die Antwort,
L'empia auaritia spenta
L'huom più veder non pensi,
Mentre viua frà 'morti anco mantiensi.

Aber selbst Charons mitleidsloses Herz wird gerührt von Psyches Liebreiz und Schönheit:

Condurroti à l'altra riua,
Bella diua.
D'altro premio non mi cale.

Die Idee von Charons Geiz ist dem Psychemärchen keineswegs fremd. Bei Apuleius, Galeotto und Udine wird seiner Erwähnung getan. Doch erweitert Gabrielli den Gedanken zu einer verhältnismäßig langen Szene.

Der folgende Auftritt zeigt Venus, die in ihrem Wagen zum Götterhimmel emporsteigt. Sie klagt über die Macht der wunderbaren Schönheit Psyches, die nicht nur Amor gewonnen, sondern sogar die Härte der Unterwelt besiegt habe. Sie will sich nun an Jupiter wenden, um bei diesem Gerechtigkeit zu suchen. Venus ist unserem Auge entschwunden; es erscheint wieder Psyche. Es erfolgt das Öffnen der Vase, Psyches tödliche Betäubung und Amors Hilfeleistung. Die leidenschaftliche Sprache, die Amor bei dem Wiedersehen Psyches führt, erinnert an Udine. An Mercadanti dagegen gemahnt in etwas die folgende Szene. Wie nämlich in Mercadanti's Drama all die Erlebnisse auf ihrem Gange zur Unterwelt Psyche in den Mund gelegt sind, so berichtet auch hier die Psyche dem Amor all die Ereignisse des zwischen Amors Flucht und dem gegenwärtigen Augenblicke liegenden Zeitraums. Bei Schilderung der Flockenlese fügt sie bei, daß sie ihr gelungen sei:

seguendo il buon consiglio
De la Ninfa gentil conuersa in canna.

Auch Udine läßt (Apuleius folgend) das Schilfrohr der Psyche die nötigen Ratschläge erteilen, welche dieses dann schließt mit einem Berichte über sich selbst:

Fui Ninfa, e'n vita amata, e non amante
Hor canna seruo al mio amator sonante.

Daß Gabrielli an dieser Stelle wieder von Udine beeinflußt ist, unterliegt keinem Zweifel.

Während die beiden Liebenden noch sprechen, steigt Merkur vom Himmel hernieder und überbringt frohe Botschaft: „Jupiter ruft, schönes Paar, dich zu sich. Es stand geschrieben

im Schicksalsbuche [1]), daß du, Amor, der Liebe Qualen erfahren solltest, damit du größeres Mitleid habest mit den unglücklich Liebenden:

Che, s'or viuono in pianti,
D'infinito gioir saranno heredi,
Quando di Psiche haurai
Figlio immortal, che detto
Sarà il Dio del *Diletto* . . .

Also auch hier wird wie bei Udine ein Sohn *Diletto* statt einer Tochter *Voluptas* erwähnt. Bei Marino ist allerdings auch von der Geburt eines Sohnes *Diletto* die Rede. Ohne in Abrede zu stellen, daß Gabrielli auch die Dichtung Marino's gekannt habe, müssen wir indes daran festhalten, daß die maßgebende Vorlage für diese Umgestaltung jedenfalls Udine gewesen ist, dessen Einfluß sich das ganze Stück hindurch immer wieder gezeigt hat.

Gemeinsam steigt schließlich Merkur mit den beiden Liebenden zum Götterhimmel empor. In den Lüften erscheint Fama und spricht das Vorhaben aus, Psyches Ruhm allüberall zu verbreiten, eine Idee, die ganz neu ist.

Die achte und letzte Szene versetzt uns in die Götterversammlung. Psyche ist zur Göttin erhoben worden, Venus ist versöhnt, und nun soll mit Gesang und Tanz in voller Festesfreude die Hochzeit Amors und Psyches begangen werden.

Udine, Poggio und vielleicht auch Mercadanti haben also in dem letzten Akte sich als Vorbilder in manchen Punkten erwiesen. Es finden sich indes auch ganz oder teilweise neue Szenen. Unter diesen ist zu erwähnen Psyches Zwiegespräch mit Charon, vor allem dessen Milde Psyche gegenüber. Ferner ist es hier Venus, die sich an Jupiter wendet; Amors an Jupiter gerichtete Bitten kommen ganz in Wegfall.

Prüfen wir noch einmal das ganze Drama bezüglich des Quellenverhältnisses, so können wir mit Bestimmtheit Udine und Poggio als Vorlage nennen. Auch hat es den Anschein, als ob Mercadanti dem Dichter nicht unbekannt gewesen sei. Daß Gabrielli noch andere Dichtungen über den Psychestoff

[1]) Vgl. S. 147 u. 150.

gekannt und eingesehen hat, ist nicht unmöglich, ja sogar wahrscheinlich, doch bietet das Drama keine sicheren Anhaltspunkte hierfür.

Gabrielli's Amor und Psyche werden eher Anklang finden können als die gleichen Gestalten bei Poggio. Amors leidenschaftliche Liebe ist annehmbar gezeichnet. Psyche ist mehr die starkmütige Königstochter, wie wir sie bei Mercadanti vorgefunden haben, ohne daß sie jedoch an jene Psyche heranreicht.

## Lorenzo Lippi.

Eine sehr eigenartige Bearbeitung des Psychemärchens gehört der Mitte des 17. Jahrhunderts an. Sie stammt aus der Feder des Lorenzo Lippi oder, wie sein Anagramm lautet, Perlone Zipoli, des Verfassers des *Malmantile Racquistato.*[1]) Im 4. und im 12. Gesange dieser heroisch-komischen Dichtung werden Psyches Schicksale geschildert. Das Gewand, welches Lippi für diese Erzählung wählt, steht, wie wir sehen werden, dem ursprünglichen Märchen wieder sehr viel näher als die Apuleianische Fassung. Lippi läßt Psyche selbst ihre Leiden erzählen, und zwar dem Calagrillo, einer der Hauptfiguren des Malmantile. Im 4. Gesange, Strophe 29, V. 7 und Strophe 31 lesen wir von Psyches Erscheinen.[2]) Sie ist ganz in Trauer gekleidet und in Begleitung des Calagrillo, der ihr seinen Schutz angeboten hat. Das Dankgefühl in ihrem Herzen macht sie mitteilsam und so berichtet sie:

> Signore (incominciò) devi sapere,
> Ch' io ebbi un bel marito; ma perch'io
> Dissi chi egli era contro al suo volere,
> Già per sett' anni n'ho pagato il fio; . . .

Cupido sei ihr Gatte. Aber anstatt als schöner Knabe sei dieser durch die Verwünschungen einer alten Hexe auf die Welt gekommen:

> in forma d'una botta.

---

[1]) Es lagen mir vor die Ausgaben v. J. 1688, 1748 u. 1750.

[2]) P. 204, 334 u. I, 354 der zit. Ausgaben.

Als er, herangewachsen, sich vermählen wollte, habe weder Frau noch Mädchen sich gefunden,

Che saper ne volesse o sentir nulla.

Doch von ihrem Vater, ihrem Oheim und einem Bruder sei sie ihm dann angetraut worden:

Dicendomi, che m'hanno fatta sposa
D'un giovanetto, ch'è sì bella cosa.

Als sie jedoch sein Gesicht, seine Gestalt und die häßlichen Glieder gesehen, habe sie sich wenig beglückt gefühlt ob ihrer Vermählung. Sobald sie indes allein gewesen, habe der ihr aufgedrängte Gatte die abstoßende Hülle fallen lassen und als herrlicher Jüngling sei er ihr entgegengetreten. Streng habe er ihr aber untersagt, mit irgend jemand über diese Verwandlung zu sprechen, sonst müsse er sie verlassen und an einen Ort gehen, wo sie ihn nicht mehr finden könne:

Ond' io promessi di non dir mai fiato,
E che prima la morte avria sofferto,
Che trasgredir d'un punto in fatti o in detti
I suoi gusti, i suoi cenni, i suoi precetti.

Da sei sie aber von anderen Frauen des verächtlichen Gemahls wegen verspottet worden, und von Zorn übermannt, habe sie das Geheimnis preisgegeben. Nachts könnten sie ihn in ihrer Kammer in seiner wahren Gestalt als *grazioso e vago giovanetto* sehen. So sei das Geheimnis auch der Venus zu Ohren gekommen, die sich heimlich in beider Schlafgemach geschlichen und Amor *la vesta da rospo* das „Krötengewand“ weggenommen habe. Als Amor am frühen Morgen den Verlust bemerkt habe, sei er sofort entflohen, und seit jenem Augenblicke sei sie auf der Suche nach ihm. Wie wir sehen ist das, was Lippi erzählt, ein echtes Volksmärchen, in welchem wir statt Amor lediglich „verzauberter Prinz“, statt Venus „Stiefmutter“, statt Psyche irgend ein armes, schönes Mädchen oder eine liebliche Prinzessin einzusetzen brauchen, um all das zu entfernen, was die Märchenillusion noch etwa stört.

Gleich bei Beginn ihrer ruhelosen Wanderung begegnen Psyche zwei Feen, von welchen die eine ihr eine Haselnuß,

die andere eine Kastanie gibt. Nur in der äußersten Not dürfe sie die Früchte öffnen. Nach fünf Jahren kommt Psyche durch eine Wüste und gelangt an den Fuß eines Berges, wo ein Stier mit Hörnern aus Stahl ihr Leben bedroht. Sie öffnet die Nuß, *e n'esce un masso.* Dieser Felsen ist von außen ein mächtiger Magnet und innen birgt er Feuer. Der Stier wird infolge seiner Stahlhörner von dem magnetischen Felsen angezogen und rennt dagegen. Das Feuer lodert auf und verzehrt ihn. So aus der Gefahr befreit, setzt Psyche ihre Wanderung fort. Aber schon kommt ein schrecklicher Greif mit Krallen aus Stahl. In ihrer Not öffnet Psyche die Kastanie, und es geht daraus ein Löwe hervor, der sie vor dem Untiere beschützt und es tötet. Psyche nimmt die Fänge des Greifen mit sich. Eine Schar Mäuse, welche auf diese Weise aus den Krallen des Untiers gerettet werden, geben ihr von nun an ständiges Geleite. So kommt Psyche nach weiteren zwei Jahren zu dem Orte, an dem Amor sich aufhält, eingeschlossen von einer unüberwindlichen Mauer mit einem einzigen Zugange, den sieben aufeinanderfolgende Tore verschließen. Die von Psyche geretteten Mäuse durchnagen diese Tore und ermöglichen ihrer Herrin den Eintritt. Sie findet ein Grab mit der Inschrift, daß Amor hier liege:

Nè sorgerà, se pria colma di pianto
Non sarà l'urna, che gli è quì da canto.

Fast hat Psyche die Urne mit ihren Tränen gefüllt; da gedenkt sie, bevor Amor aus dem Grabe hervorsteige, noch ihr von dem vielen Weinen entstelltes Gesicht zu waschen. Aber während sie nach einer Quelle sucht, kommt die böse Zauberin Martinazza. Mittels Rauch entlockt diese sich soviel Tränen, daß die Urne voll wird, worauf Amor sogleich aus dem Grabe hervorkommt. Martinazza führt ihn hinweg, bringt ihn in das Schloß Malmantile und will ihn zum Gemahl haben. So haben der Psyche die beiden Feen erzählt,

Che in due aquile essendo trasformate,
Perchè lassù i' facea degli sbavigli,
M'han trasportata quà ne' loro artigli.

Damit endet der vierte Gesang des Malmantile. Den Abschluß dieser Episode finden wir sodann im 12. Cantare, Strophe 50 ff.[1]), wo der Dichter sich wieder der Psyche erinnert. Lippi erzählt weiter: Martinazza, die voraussieht, daß sie Amor nicht länger als Gemahl werde zurückhalten können, bannt ihn, damit ihn auch nicht andere besitzen, an einen geheimen Ort. Schließlich finden sich Amor und Psyche wieder und söhnen sich aus. Mit einer Doppelhochzeit (Celidora-Amostante und Amor-Psyche) schließt der zwölfte und letzte Gesang des Malmantile Racquistato. Calagrillo aber begleitet Amor und Psyche *all' amoroso regno*. Die Erzählung von Amor und Psyche ist also wieder ganz zum Märchen geworden. Märchenmotiv schließt sich an Märchenmotiv, und manche Züge sind so grotesk und tragen so sehr den Charakter der wilden, ungezügelten Volksphantasie, als ob wir sie direkt aus dem Munde irgend einer Märchenerzählerin vernähmen. Die Märchenmotive des Malmantile entstammen denn auch wirklich zum größten Teile den echten, alten Volksmärchen des Pentamerone.[2]) So finden wir auch all die wesentlichen Züge, durch welche Lippi die Psycheerzählung wieder vollends zum Märchen macht, bei Basile vorgezeichnet. Der Darstellung Lippi's gemäß ist Amor durch den Fluch einer übelgesinnten Fee in Gestalt einer Kröte auf die Welt gekommen. Ähnlich lesen wir im Pentamerone, daß ein Königssohn durch die Verwünschung einer bösen Fee auf sieben Jahre in eine Schlange verwandelt wird. Als diese Schlange herangewachsen ist, verlangt sie, daß man sie verheirate. Ganz ähnlich fordert die Kröte ihre Verehelichung, und wie die Schlange unter Abwerfung der Abscheu erregenden Hülle sich in einen in voller Jugendschönheit prangenden Jüngling verwandelt, sobald er mit der Geliebten allein ist, so wirft auch die Kröte, sobald sie mit Psyche allein ist, ihr häßliches Gewand ab und erscheint als der herrlichste aller Jünglinge. Wie in der Erzählung des Pentamerone der königliche Vater der Braut das abgelegte

---

[1]) P. 540, 813 u. II, 859 der zit. Ausgaben.
[2]) Cf. Wiese und Pèrcopo, *Gesch. d. it. Lit.*, p. 396.

Schlangengewand an sich reißt, so den seiner Erlösung nahen Prinzen zur Flucht zwingt und das Glück der beiden Liebenden scheinbar auf immer zerstört, so nimmt hier Venus ihrem Sohne das Krötengewand hinweg und führt damit scheinbar die Trennung der beiden Liebenden herbei.[1]) Sodann überträgt Lippi fast das ganze Märchen von der Prinzessin Zoza und dem Prinzen von Rundfeld auf Psyche. Diese Erzählung bildet den sogenannten Rahmen, in welchen sämtliche übrigen Erzählungen des Pentamerone eingeschlossen sind. Ein altes Weib, dessen Zorn Zoza erregt hat, schleudert gegen die Prinzessin den Fluch, daß sie keines Gatten sich erfreuen solle, außer es gelinge ihr, den Prinzen von Rundfeld zu bekommen. Der Prinz sei von außergewöhnlicher Schönheit, aber durch die Verwünschungen einer Fee in Todesschlaf versenkt worden. Sein Grab decke ein Stein, auf dem geschrieben stehe, daß nur eine Jungfrau den Prinzen zu erlösen und zum Gemahl zu nehmen vermöge, die ein über dem Grabe an einen Haken aufgehängtes Krüglein in drei Tagen mit ihren Tränen fülle. Zoza beginnt sofort eine mühevolle Wanderfahrt. Von wohlgesinnten Feen erhält sie eine Walnuß, eine Kastanie und eine Haselnuß, die sie nur in höchster Not öffnen darf. Nach sieben Jahren der mühevollsten Pilgerfahrt gelangt Zoza nach Rundfeld, zu dem Marmorgrabe. Sie ergreift das Krüglein und beginnt mit dem nebenan befindlichen Springbrunnen um die Wette zu weinen. Schon hat sie das Gefäß fast bis zum Rande mit Tränen gefüllt, da vermag sie aus Müdigkeit den Schlaf nicht mehr zu bezwingen. Es kommt aber eine schwarze Sklavin des Weges (bei Lippi Martinazza), welche den Inhalt der Grabschrift auf dem Marmorstein wohl kennt. Als sie Zoza sieht, ahnt sie sogleich den Zusammenhang, windet der Prinzessin unbemerkt den Krug aus der Hand und füllt ihn selbst mit ihren Tränen. Sogleich entsteigt der Prinz seinem Marmorsarge, führt die Mohrin nach seinem Palaste und vermählt sich mit ihr unter großen Festlichkeiten. Mit Hilfe

---

[1]) Das Tiergewandmotiv kehrt bei den verschiedensten Völkern in zahlreichen Variationen wieder.

der Feengeschenke gelingt es Zoza endlich, in den Besitz des geliebten Fürsten zu kommen. Wie wir sehen, hat Lippi diese Erzählung des Basile getreulich auf Psyche übertragen. Nur erprobt Psyche die Kraft der Feengeschenke schon früher als Zoza. Auch ist die wunderbare Hilfe, die Psyche durch das Öffnen der Nuß und der Kastanie zuteil wird, verschieden von der Hilfe, die Zoza findet. Der Magnetberg und der Vogel Greif spielten schon vor alters in den Erzählungen des Volkes eine große Rolle und vollends das erkenntliche Mäuschen, das demjenigen, dem es Dank schuldet, späterhin Rettung bringt, kennen wir schon aus der Äsop'schen Fabel. Im übrigen rettet auch bei Basile in dem „Mistkäfer, Feldmaus und Grille“ betitelten Märchen eine Maus dem armen, vom Könige in den Löwenzwinger geworfenen Nardiello aus Dankbarkeit das Leben, indem sie ihm mit ihren Zähnen einen Weg ins Freie bahnt.

Von Beziehungen dieser Fassung des Psychemärchens zur Apuleianischen Darstellung kann nicht gesprochen werden.

### Benserade.

Der chronologischen Reihenfolge nach ist nunmehr ein Ballet zu besprechen, welches den Psychestoff zum Gegenstande hat. In *Les Œuvres de M. de Bensserade*, Paris 1689, finden wir in der dem zweiten Bande vorangestellten Inhaltsangabe unter Nr. XI verzeichnet: Balet Royal de Psyché, ou de la puissance de l'Amour, dansé par sa Majesté en 1656, p. 126.

Das Ballet ist in zwei Abschnitte geteilt, deren einer die mannigfache Schönheit und die Reize des Amorpalastes vor Augen führt, während der zweite darstellt, wie Amor Psyche durch die Vorführung der von ihm vollbrachten, wunderbaren Taten zu ergötzen sucht. Der Berührungspunkte mit unserer Psychefabel sind es also sehr wenige. Die einzelnen Ballet-Entrees hier wiedergeben zu wollen, wäre zwecklos, da sie ja, wenn sie sich nur in irgend einer Weise auf die dem Ballete zugrunde gelegte Idee bezogen, einen beliebigen Gedanken darstellen konnten und auch darstellen.[1])

---

[1]) Cf. Fournel, Bazin, Ménestrier, Marolles etc.

Von dem in Benserade's Werken, II. Band, Seite 154 nun folgenden *Balet Royal de l'Amour malade* nimmt Erdmann in seiner Dissertation über Molière's Psyche an, daß es mit dem Psychemärchen wohl in Zusammenhang stehe und eine Fortsetzung des oben genannten Ballets sei. Nach allem, was uns in Benserade's Werken vorliegt, kann einzig der Titel zu dieser Annahme führen. Es wäre also in diesem Falle dem Ballete jene Stelle der Psychefabel zugrunde gelegt, die uns Amor, durch den Tropfen siedenden Öles verwundet, krank darniederliegend darstellt. Unmöglich ist die Richtigkeit dieser Annahme nicht, doch fehlen die Beweise.

Ob Benserade durch Apuleius selbst oder durch den Adone oder endlich durch andere italienische Dichtungen die Anregung zu seinem Psyche-Ballet erhalten, entzieht sich unserer Kenntnis. Wahrscheinlich jedoch ist, daß Marino's damals so gepriesene Dichtung, die auch Benserade unmöglich entgangen sein kann, in erster Linie zur Abfassung dieses Ballets Anlaß gegeben hat. Von den übrigen italienischen Dichtungen könnten in erster Linie die bei Vasari beschriebenen Zwischenspiele, die sich vielfach als echte Ballet-Entrees erweisen [1]), für Benserade vorbildlich gewesen sein.

## Antonio de Solis.

Drei Jahre nach Benserade's Balletaufführung gelangt in Spanien der Psychestoff wieder zur dramatischen Behandlung. D. Antonio de Solis schrieb ein Lustspiel: *Triunfos de Amor, y Fortuna. Con Loa, y Entremeses.* [2]) Gedruckt wurde das Lustspiel mit den übrigen dramatischen Dichtungen des Autors bereits 1660 im 13. Bande der Comedias escogidas. [3]) Auf dem Titelblatte des zu besprechenden Dramas heißt es: *Al feliz nacimiento del Serenissimo Principe Don Felipe Prospero nuestro Señor.* Es handelt sich um einen Sohn Philipps IV. von

---

[1]) Vgl. oben, S. 48f.

[2]) Ticknor, *Geschichte* etc. II², 73; Latour, *Psyché*, p. 307ff.

[3]) Benützt wurde die spätere Ausgabe v. Jahre 1681. Schaeffer, *Geschichte* II, 151.

Spanien, den ersehnten Erben der spanischen Krone, dessen Geburt freudigst begrüßt wurde, da nun die Hand der Infantin Maria Theresia, um die sich Ludwig XIV. bewarb, frei wurde.[1])

Antonio de Solis hat hier in eigenartiger Weise zwei verschiedene Fabeln verquickt. Er sagt selbst in der Loa, daß das Ganze sei

un duelo
del Amor y la Fortuna,
en que Amor toma el empeño,
de hazer sin ella dichosos
en Amor, y ella el intento
de hazer en amor felizes,
ò infelizes, compitiendo
para prueba de estas dos
paradoxas, los sucessos
de Siques, y Endymion,
que Ovidio, y Luicio Apuleyo
en menos felize siglo
con mejor pluma escrivieron.

I. Jornada.

Amor und Fortuna, von Ganymed und Morpheus begleitet, steigen auf den Wolken zur Erde herab. In der Mitte der Bühne steht eine dichte Baumgruppe, welche den Hintergrund verbirgt. Laute Klage dringt von dorther; eine Stimme beklagt sich über die Grausamkeit der Fortuna, eine andere über die Tyrannei Amors. Es sind zwei undankbare Sterbliche, berichtet Fortuna, welche sie auf Veranlassung der Venus hier *en la carcel de los Hados* in Ketten gelegt habe. Amor wie Fortuna sind ungehalten über die gegen sie erhobene Klage. Keine der beiden Gottheiten will an dem Unglücke dieser Sterblichen schuld sein. Amor schiebt vielmehr die Schuld auf Fortuna, diese umgekehrt auf Amor. Darüber entspinnt sich ein Streit. Amor erklärt, den Grund dieser Klagen beheben und den grausamen Kerker, trotz Fortuna, erbrechen zu wollen. Diese entgegnet jedoch, der

[1]) Die an diesen Prinzen geknüpften Hoffnungen sollten sich allerdings nicht erfüllen, denn er starb bald.

Wald, den er vor sich sehe und woraus die Klagen ertönen, sei

la selva horrorosa de los Hados,
para carcel de amantes desdichados,
destinada por leyes celestiales . . .

Sie allein besitze die Macht, in seine Schatten einzudringen. Als Amor von der Bestimmung des Waldes hört, beharrt er erst recht auf seinem Vorsatze und erklärt:

Si amantes son, y amantes infelizes,
yo soy Amor, y los harè felizes . . .
No ha menester Fortuna, Amor constante,
que el Amor es Fortuna del amante.

Die Klagen im Walde der Schicksalsgottheiten erneuen sich, und so macht Fortuna, um ihre beiderseitige Macht am besten messen zu können, den Vorschlag:

elige,
que al que dexares, amparo,
y al que amparares, persigo.

So ergreift denn Amor die Partei

de aquella muger,
que se estava lamentando
de su Fortuna,

während diese sich für den erklärt, der sich über Amor beklagt. Sie wolle ihn in der Liebe glücklich machen, während sie verfügen werde,

que infeliz en Amor sea,
la que el Amor ha amparado.

Im folgenden werden wir sodann aufgeklärt, daß jene Stimmen Psyche und Endymion angehören. Nochmals stellt Amor seine Aufgabe fest: Psyche habe er in der Liebe glücklich zu machen und wenn alle Gestirne sich dagegen mit Fortuna verbündeten. Um dagegen Endymion in der Liebe unglücklich zu machen, glaubt er seinen Bogen nicht ermüden und seine Bleipfeile nicht verschwenden zu müssen, denn dafür liege schon die beste Garantie in der Keuschheit der Diana. Mit offenbarer Ironie fordert darauf Fortuna den Liebesgott auf, seine Schutzbefohlene doch aufzusuchen, nachdem ihm

der Eintritt in den Wald verwehrt sei. Amor will sich aber mit seinem Pfeile dorthin einen Weg bahnen, wenn Fortuna ihm auch sagt:

Al ayre vano
le arrojas, pues tu veràs
adonde le lleva el caso.

Der Pfeil schwirrt von der Sehne; die Erde erbebt und es fällt die den Wald darstellende Mittelwand auf der Bühne. Im Hintergrunde sehen wir einen Berg. Auf der einen Seite ist Endymion, auf der anderen Psyche mit goldenen Fesseln an den Felsen gekettet. Beide schlafen; doch ruht Endymions Haupt im Schoße der Diana, während auf Psyche der Fuß der Venus lastet. Diese Darstellung zeigt, was den beiden im Traume für Bilder vorschweben. Außerdem werden diese Traumbilder durch den Gesang zweier Chöre zur besseren Veranschaulichung gebracht. Der erste Chor beginnt:

Assi premia Diana
afectos de un Amor,
que huyendo del deseo,
se acerca à la razon.

Darauf fällt der zweite Chor mit den Worten ein:

Assi castiga Venus
delitos de un error,
que ha convertido en culto
la humana adoracion.

Ausrufe, die die Gefühle verraten, welche die Schlafenden im Traume beseelen, veranschaulichen die Sachlage noch mehr. Endymion ruft aus:

Què dichoso naci!

Und umgekehrt Psyche:

Què desdichado soy!

Triumphierend fragt Fortuna:

Lo has escuchado?

„Was liegt daran," entgegnet Amor, „wenn jene Lust und jenes Leid nur Traumgebilde sind." Um das Bild zu ändern brauche man die beiden nur zu wecken. Er ruft sie

deshalb laut bei ihren Namen. Sie erwachen, während Venus und Diana, d. i. die Traumgebilde, entschwinden.

Nun wandelt sich Endymions Freude in Trauer, da er sieht, daß alles nur Traum gewesen ist, während Psyches Trauer aus dem gleichen Grunde sich in Freude verwandelt. Amor aber fällt nun die wunderbare Schönheit der Psyche ins Auge:

No vi en mi vida prodigio
de perfecciones mas raro!
esta es Deidad, ò muger?
gastòse en ella el cuydado
del Cielo? . . .

Nachdem Psyche von neuem über die unbarmherzigen Fesseln geklagt, tröstet er sie und verkündet ihr, er sei eben daran, ihr Hilfe zu bringen. „Schon haben ihre Augen angefangen, meinen Gegner zu schwächen“, bemerkt Fortuna für sich:

aora verà el Amor,
à quien le rinde su engaño.

Mit diesen Worten steigt sie auf den Berg, welcher mit ihr samt Psyche und Endymion entschwindet. Amor bleibt allein zurück; leidenschaftlich ruft er aus:

Detente, aguarda, Fortuna,
que me lleuas un pedaço
del coraçon, y me dexas . . .

So sehen wir, wie sehr Amors Herz bereits in Liebe zu Psyche entbrannt ist. In diesem Augenblicke entdeckt er Venus, die mit zwei aus Nymphen bestehenden Chören hinter dem Berge geweilt hat und nun sichtbar geworden ist. Die beiden Chöre singen abwechselnd von einer schweren Beleidigung der Venus, die Amor ungestraft lasse, und der Kehrreim ihrer Gesänge lautet stets:

Para què, para què son
sus flechas, ò para quando?

Da tritt Amor zwischen sie und gebietet Schweigen. „Amor lebt und Venus weint? Du beleidigt, meine Mutter?

Wer, wer hat sich unterfangen, dich zu beleidigen?“ Nun erzählt die Göttin ihrem Sohne, wie sie kürzlich in ihrem uralten Heiligtume zu Paphos auf Cypern geweilt, wohin das Volk sich stets zu ihrem Preise gedrängt. Eben sei der Priester daran gewesen, ihr ein Paar Tauben zu opfern,.

quando entrò en el Templo . . .
una muger, no sè,
como diga lo que juzgo;
hermosa, pero mortal;
toda luz, mas con el humo
de la materia, una llama,
que no es elemento puro:
un color, que es accidente:
una pompa, que es tributo:
y una, en fin, belleza humana . . .

Das Volk, wie immer von neuen Eindrücken beherrscht, habe sie sogleich als eine neue, bessere Venus begrüßt. Ihre eigene Statue habe man vom Altare gestürzt und der Sterblichen die ihr gebührende Ehre erwiesen:

Siques, Princesa de Egnido
el pie sacrilego puso
sobre mis Aras: que ultrage!

Während ihr Herz noch auf Rache sann, sei Endymion dazu gekommen:

diziendo à vozes, que Siques
(con que dolor lo pronuncio!)
me vencia en hermosura,

daß indes Diana hinwieder Psyche an Schönheit weit übertreffe. Um Rache zu üben, habe sie die beiden Frevler auf ihren Wagen genommen und sie im Walde der Schicksalsgottheiten an Fortuna ausgeliefert. Doch hernach habe es sie wieder gereut, sie der Fortuna anvertraut zu haben:

Tu (pues el agrauio es tuyo
siendo mio) has de vengarme,
que la Fortuna en sus triunfos,
no aprisiona deliquentes,
sino Infelizes . . .

Amor ist betrübt darüber, daß gerade Psyche, welche seine Bewunderung und, wie er sich selbst gesteht, mehr als seine Bewunderung wachgerufen hat, der Gegenstand des mütterlichen Hasses ist. Rasch ist jedoch sein Plan fertig. Indem er Venus den Vorschlag macht, selbst die Verfolgung Endymions zu übernehmen, während er Psyche folgen wolle, hofft er seine Mutter zu täuschen. Venus ist einverstanden und beide machen sich sogleich auf den Weg.

In der nächsten Szene werden uns wieder Psyche und Endymion vor Augen geführt, die Palämon, dem alten Priester der Fortuna folgend, von ihm Deutung des Orakels zu erlangen hoffen, das ihnen inzwischen in einem Fortunatempel unter mächtigem Erbeben der Erde verkündet worden war:

Siques, a tirano dueño
te reserua du destino;
Endimion los acasos
cuydaràn de tus alibios.

So hatte das Orakel gelautet. Endlich läßt Palämon sich zur Deutung des Spruches bewegen. Versetzt in einen Zustand heiliger Raserei spricht er: „Schon sehe ich euch auf nie betretenem Wege in der geheiligten Behausung der Fortuna. Was schaue ich! Was für ein wirres Gemisch ist das von Göttlichem und Menschlichem?“

dexame, que no lo entiendo,
y solo puedo deziros,
Siques, Endimion, Fortuna,
Venus, Diana, Cupido.

Es findet sodann ein Szeneriewechsel statt; der Wald der Diana wird uns vor Augen geführt. Diana mit Gefolge tritt auf; seitab sehen wir Psyche und Endymion; hinter der Kulisse erscheinen Fortuna und Morpheus. Doris aus der Geleitschaft Dianas hat bei der Verfolgung eines verwundeten Ebers einen goldenen Pfeil gefunden und bringt ihn nun ihrer Herrin. Fortuna wendet sich an Morpheus:

Esta flecha ha de empeçar
mi intento, ya que atreuido
la arrojò al ayre el Amor.

„Und du,“ fährt sie fort, „hast mir Beistand zu leisten: der Traum soll Endymion glücklich, Psyche aber unglücklich machen. Sodann sieh zu, daß Amor und Diana in meinen Palast kommen“:

quan distinto
es el amar con Fortuna,
ó sin ella, y à este sitio . . .

Dann aber verursacht sie ein Geräusch, als ob das von Diana verfolgte Wild sich im Dickicht befände. Diana ruft, das Rauschen der Zweige gewahrend, aus:

à esta parte he sentido
mouerse las ramas . . .
à buen tiempo vino
tu flecha, Doris.

Sie nimmt den goldenen Pfeil, der natürlich kein anderer ist, als der von Amor in den Wald der Schicksalsgottheiten entsandte, und schießt ihn in das Gebüsch. Das Geschoß, von Fortuna gelenkt, trifft jedoch nicht das gewünschte Ziel, sondern durchbohrt Endymion, der regungslos zusammenbricht. Psyche eilt zu seiner Hilfe herbei, verwundet sich aber selber schwer und stürzt ebenfalls bewußtlos zu Boden. Amor ist schon lange auf der Suche nach Psyche. Eben kommt er herbei und erfährt von Diana, welche sogleich Fortuna als Anstifterin bezeichnet, den ganzen Vorgang. Als aber Amor sich der Psyche nähern will, senkt sich eine Wolke über diese und Endymion und entschwindet mit beiden. Auf dieser Wolke sehen wir zwei allegorische Figuren *Felicidad* und *Aversidad*, die berichten, Endymion und Psyche seien nicht tot, sondern sie gingen ihrem Geschicke, diese Leiden, jener Freuden, entgegen. Ein sich daranschließendes Duett feiert Fortunas Triumph über Amor. Im Hintergrunde ist indessen der Palast der Fortuna aufgetaucht. Amor beschließt, um dem Rätsel auf den Grund zu kommen, sich in den Palast zu begeben. Diana begleitet ihn.

Wieder ändert sich die Szene; sie zeigt uns das Innere des Fortunapalastes. Aus der Höhe senkt sich langsam der Thron der Göttin hernieder. Im dem Saale sehen wir

Morpheus, der Endymion und Psyche eingeschläfert hat. Wieder treten die schon beschriebenen Traumbilder vor ihre Seele. Amor und Diana aber schließen gewissermaßen ein Bündnis gegen Fortuna, denn die keusche Diana haßt Endymion und seine Torheiten: „Ich will sehen," sagt sie, „ob sein Glück (Fortuna) mehr vermag, denn meine Abneigung." Und Amor setzt hinzu:

Y yo si el hazer dichosos
es dado al Amor rendido.

Damit schließt die erste Jornada ab.

Werfen wir einen Rückblick auf das Ganze! Was vor allem auffällt, das ist der Einfall, die Endymion- und die Psychefabel miteinander zu verquicken. Freilich ob der Gedanke einer derartigen Verquickung ein glücklicher gewesen, bleibt eine andere Frage, deren Beantwortung wir uns für später vorbehalten wollen. Der Endymionsage werden wir indes, da unsere Untersuchung sich lediglich auf das Psychemärchen bezieht, nur so viel Aufmerksamkeit zollen, als zum Verständnis des Ganzen nötig ist. In den sich an jeden Akt schließenden Erwägungen können wir sie füglich ganz übergehen.

Nach Solis' Darstellung wird also Psyche von Venus selbst aus ihrem Tempel zu Paphos hinweggeführt und der Fortuna überliefert, welche die Rivalin der Venus im Walde der Schicksalsgottheiten festhält. Hier vernimmt Amor zufällig ihre Klagen und erhält von Fortuna die nötige Aufklärung. In dem *duelo* mit Fortuna, welcher die beiderseitige Macht und Kraft messen soll, ergreift Amor Psyches Partei, um jedoch bald von den Reizen des Mädchens sein Auge bestechen, sein Herz in Liebe entbrennen zu lassen. Zwei Punkte hat also bis hierher das Drama mit der Apuleianischen Fassung gemeinsam, erstens die Eifersucht der Venus, die durch Psyches Schönheit und die der verhaßten Nebenbuhlerin zuteil werdende göttliche Verehrung wachgerufen wird, und zweitens die Liebe Amors zu Psyche, sobald er sie zum ersten Male erblickt. Doch schon wird sie seinem Auge wieder entrissen. Statt ihrer steht Venus, seine Mutter, ihm

gegenüber, welche — hier setzt wieder die bekannte Fassung ein — sich über die ihr zuteil gewordene Unbill bitter beklagt. Und wie sie bei Apuleius selbst ihrem Sohne Vorwürfe macht, daß er so wenig auf ihre Ehre bedacht sei, so erhebt hier der die Göttin umgebende Chor Anklage gegen Amor. Dieser aber ist sogleich bereit, seiner Mutter Sühne zu verschaffen, freilich ohne zu ahnen, gegen wen er seine Waffen werde richten müssen. Sobald er jedoch den Bericht der Venus vernommen und erfahren hat, daß Psyche es sei, die den Groll seiner Mutter erregt hat, ändern sich seine Absichten. Bei Apuleius ist die Sachlage eine etwas andere. Auf die Aufforderung der Venus hin ist Amor sofort gewillt, die gewünschte Rache zu vollziehen. Er weiß, daß Psyche die Feindin seiner Mutter ist, aber er hat Psyche vordem noch nie gesehen. Ihr erster Anblick aber lähmt schon seine Waffen und er beschließt, Venus zu täuschen. In diesem Vorsatze kommen beide Fassungen wieder auf gemeinsamen Boden, um denselben aber allsogleich wieder zu verlassen.

Holen wir hier nach, daß Solis' *Siques* offenbar eine Anlehnung an Calderon's *Psiquis* ist, daß Psyche wie bei Calderon als die Tochter des Königs von *Egnido* erscheint, und daß endlich auch die Schilderung der Venus, wie das Volk im Tempel zu *Pafo* sich zugunsten der Psyche auflehnt, stark an Calderon erinnert. Auch das Folgende weist Calderon's Einfluß auf. Wie in dem Lustspiele *Ni Amor se libra de amor* im Venustempel das bekannte Orakel zur Hälfte der Psyche selbst erteilt wird, so wird auch bei Solis der Psyche im Tempel der Fortuna der erste Teil des Orakels kundgegeben. Solis' eigener Erfindung gehören dagegen die letzten Szenen dieses Aktes an. So die Deutung des Orakels durch Palämon, welcher jedoch das Rätsel eher noch unlösbarer macht, anstatt den Knoten zu lockern, die seltsame Verwundung Psyches durch Amors Pfeil und ihr Aufenthalt im Palaste der Fortuna, drei Szenen, die unseren Beifall schwerlich finden werden.

## II. Jornada.

Der Schauplatz der Handlung ist abermals der Wald der Schicksalsgottheiten, der, wie schon im ersten Akte zu er-

sehen ist, auf einer Insel im Meere, angesichts der Insel Egnidus (Knidos), Psyches Heimat, zu suchen ist. Ein hoher Felsen nimmt den Vordergrund der Bühne ein. Coridon und Dorinda aus Psyches Dienerschaft treten auf. Aus ihrem Munde vernehmen wir, daß inzwischen ein Monat verflossen ist. Psyche selbst ist noch nicht sichtbar, doch hören wir ihren Klageruf. Es ist hier aus Calderon's Lustspiel fast ganz genau jene Szene herübergenommen, die uns die Aussetzung der Psyche auf der öden Felseninsel vor Augen führt. Psyche erwacht aus ihrer Ohnmacht und sieht das Schiff des Vaters bereits weit draußen auf dem Meere. So auch hier. Vergeblich fleht sie ihren Vater und dessen Vasallen an. Sie bekommt nur die eine Antwort aus der Ferne zurück, daß eine höhere Macht sie zwinge, so zu handeln:

Fuerçan las vozes del cielo.

Auch Coridon und Dorinda entsprechen dem Frissus und der Flora des Calderon'schen Lustspiels. Hier wie dort bildet die Liebe dieses Dienerpaares den Stoff einer heiteren Nebenhandlung; hier wie dort bleibt das Paar bei der ausgesetzten Psyche zurück.

Endlich erscheint Psyche auf der Höhe des Felsens. Sie klagt über die Härte der Fortuna. Doch Zephyr und Flora schweben hernieder und teilen ihr mit, daß ihre Leiden nun enden sollen. Sie selbst stünden in Amors Diensten. Glücklich solle sie in den Armen eines Herrschers leben, der sich ihr ganz hingebe. Höchst überrascht entgegnet Psyche:

Permitidme que os pregunte . . .
si esse amante que os embia
puede (siendo yo infeliz)
hazerme feliz?

Und die Antwort darauf lautet:

No, si procurares verle.
Si amarle sin verle, si.

Die beiden Boten verschwinden, der Felsen mit ihnen, und statt seiner taucht die Fassade des Amorpalastes auf. Furcht und Hoffnung ringen in Psyche um die Oberhand;

doch trägt die letztere den Sieg davon. Ein solcher Palast müsse sicher einen großmütigen Herrn haben, und so betritt sie, da die Nacht schon nahe ist, mit Coridon und Dorinda das Gebäude. Auch diese Stelle vermag den Calderon'schen Einfluß nicht zu verleugnen. Desgleichen ist die folgende Szene von Calderon inspiriert. Psyche ist im Palaste und bewundert die erstaunliche Pracht, die sich ihrem Auge bietet. Wundersame Musik erklingt und wir hören Amors Gesang, in welchem er zu Psyche von seiner Liebe spricht. Diese Art des Liebesgeständnisses finden wir bei Calderon nicht nur im Lustspiele, sondern auch in den beiden Autos!

Es erscheint sodann eine Schar Nymphen, die huldigend vor Psyche niederknien und sie als Herrin begrüßen. „Staune nicht!" sagen sie, „der erhabene Gebieter über diese Wälder ist dein Sklave, und mit ungeduldigem Gehorsam erwartet er die Erlaubnis, dich zu sprechen. Und da du durch dein Stillschweigen sie erteilst, so löscht die Lichter aus!" Auch das Verlöschen der Lichter, als Amor sich Psyche nahen will, gemahnt wieder an Calderon.

Amor tritt an Psyche heran, gesteht ihr nochmals seine Liebe und bezeichnet sich auf die Frage, wer er sei, nur als

un dichoso, un fuego.

Sie dürfe nicht erfahren, wer er eigentlich sei. Da erscheint der von Fortuna gesandte Morpheus, ein verborgenes Licht in der Hand, welches er plötzlich enthüllt. Amor ist gezwungen, zu entweichen und flieht, sein Angesicht verbergend, von dannen. Morpheus aber versichert Psyche, er habe Mitleid mit ihr ob der Gefahr, in der sie schwebe. Und um sie vollends zu täuschen und sie glauben zu machen, es spreche die Stimme des Himmels aus ihm, zählt er ihr alles auf, was sich seit ihrem Verweilen im Palaste der Fortuna zugetragen habe, wie sie wieder nach Hause gekommen sei, wie man ob der vielen Schicksalsschläge sich Auskunft beim milesischen Orakel erbeten und von ihm erfahren habe:

Dexala en el escollo de los hados,
donde esposo la aguarda un mostro fiero,
viuora razional, que al cielo escupe
mortal contra inmortales su veneno.

Dein Vater, so fährt Morpheus fort, erschrak, verschwieg das Orakel und setzte dich auf diesem Felsenriffe aus.

Durch diese Aufzählung der wichtigsten Tatsachen, die wir uns als zwischen erster und zweiter Jornada liegend zu denken haben, werden wir, allerdings ziemlich spät, aufgeklärt, wie Psyche, die wir am Schlusse des ersten Aktes doch in der Gewalt der Fortuna sahen, dazu kommt, von ihrem Vater ausgesetzt zu werden. Daß an dieser Stelle dem Autor wieder Calderon vorgeschwebt hat, ist klar. Denn nur bei Calderon finden wir, daß Psyche auf einer Insel ausgesetzt wird, nur bei ihm wird erzählt, daß der König das Orakel, dessen zweiten Teil wir hier vernehmen, verschweigt.

Psyche muß zugestehen, daß sich alles so verhalten hat, worauf Morpheus fortfährt: Dieses Ungeheuer ist es, das dich in all dieser Pracht gefangen hält. Deine Ehre und dein Leben stehen auf dem Spiele. Ohne seinen Tod ist deine Freiheit unmöglich. Sein Tod hängt aber nach Schicksalsbestimmung davon ab, daß du ihn zuvor siehst. Nachdem der trügerische Gott Psyche noch Licht und Stahl ausgehändigt hat, entschwindet er.

Die unmittelbar folgenden Szenen beschäftigen sich nur mit Endymion, der auf Fortunas Anstiften die schlafende Diana belauscht und ein von Morpheus gemaltes Bild der schlafenden Diana aus den Händen dieses Gottes empfängt. Während der ganzen Zwischenzeit hat aber Venus weder von Amor noch von den beiden Flüchtlingen etwas vernommen. Nun will sie bei Fortuna und Morpheus sich erkundigen. Von diesen geleitet, gelangt Venus denn auch in einen Garten, wo Amor und Psyche, Diana und Endymion weilen. Der Zuschauer hat gewissermaßen ein dreifaches Schauspiel vor sich, das sich zu gleicher Zeit abspielt, da Venus, Fortuna und Morpheus schon Zuschauer einer doppelten, gleichzeitigen Handlung auf der Bühne sind. Venus erkennt, daß sie von Amor hintergangen worden ist, da sie ihn mit der ihr so verhaßten Rivalin in inniger Vereinigung sieht. Endymion andererseits ist glücklich im Anblicke seines Gemäldes. Sobald jedoch Amor und Endymion schlummern, naht beiden das Verhängnis, hier indem Diana ihm das Bild entreißt, dort

indem Psyche mit dem Lichte und dem Dolche naht, um das vermeintliche Ungeheuer zu schauen und zu töten. Mit Psyches Verstoßung, mit dem Entschwinden Amors und Dianas, sowie des Palastes endet der zweite Akt.

Die zweite Jornada zeigt uns wieder unleugbar den Einfluß Calderon's, andererseits aber auch einzelne Züge, die bei Calderon übergangen sind und sich nur in der Apuleianischen Fassung finden.

Die Zerlegung des Orakels in zwei Teile, das von dem König beobachtete Schweigen über das Orakel, die Art und Weise der Aussetzung Psyches, ihre Aufnahme in den Amorpalast, Amors Liebeserklärung, all diese Züge entsprechen, wie wir schon in der Analyse dargetan haben, ganz und gar der Calderon'schen Darstellung. Andererseits erinnert die Einführung Zephyrs in das Drama, wozu Solis allerdings noch die Flora fügt, sowie die ausdrückliche Erwähnung des milesischen Orakels an Apuleius. Eine tiefer greifende Änderung besteht in der Übertragung der Rolle der neidischen Schwestern auf den Gott Morpheus.

## III. Jornada.

Abermals haben wir eine längere Zwischenzeit anzunehmen. Psyche und Endymion treten auf; beide klagen über ihr hartes Geschick. So erfahren wir aus Psyches Munde, was sich alles zugetragen hat, seit sie Amor mit dem Lichte genaht und ihn durch den Tropfen siedenden Öles verwundet hat. Lange ist sie herumgeirrt, stets nach Amor verlangend und suchend. Eines Tages kommt sie schutzflehend zu Ceres, doch diese weist sie aus Furcht vor Venus ab. Von dieser Göttin erfährt Psyche auch, daß Venus schon lange nach ihr suche, um sie einem grausamen Tode zu weihen. Da liefert Psyche sich selbst aus, um durch jenen letzten Schmerz ihren Leiden ein Ende zu machen. Von Venus wird sie als Sklavin behandelt; die schwersten Arbeiten werden ihr auferlegt. Aber eine geheime, übernatürliche Macht steht ihr helfend zur Seite. Eingehend wird die dritte Probe berichtet:

Mandòme un dia traer,
llena del nociuo humor

de la fuente, en que el Cocito
su primer vena adquiriò
una ampolla de cristal.

Sie kommt in einen schrecklichen Wald, in den das Sonnenlicht nicht zu dringen vermag. Hier vernimmt sie das erste Rauschen der Quelle, die ihr Gefängnis durch einen unnahbaren Felsspalt verläßt. Die weitere Schilderung entspricht völlig der Apuleianischen. Aber nachdem sie das Wasser in ihrem Besitz hat, kommt Fortuna zu ihr, vergießt ihr dasselbe und fordert sie auf, Amor zu suchen, der sich in den Wäldern von Paphos verborgen halte. Sogleich macht sich Psyche auf, ihn zu suchen. Sie findet ihn jedoch nicht, und nur das Echo gibt ihr Antwort auf ihren Klageruf. Dazu weiß sie, daß Venus sie verfolgt, aufs äußerste über ihre Flucht erbittert. Soweit sind wir bei Beginn dieser Jornada. Nun setzt die Handlung wieder ein. Ungesehen von Psyche und Endymion, zwischen den Kulissen, tritt Fortuna mit Palämon auf. Die Göttin fordert die Beihilfe ihres Priesters, um Psyche in erneutes Leid zu stürzen, Endymion hingegen glücklich zu machen. Zu diesem Zwecke soll er die beiden zu einem Hirtenfeste bringen, welchem auch Amor und Diana beiwohnen. Fortuna selbst aber will den Eifer der Venus und des Merkur anregen, Psyche zu suchen. Es folgt ein Szeneriewechsel. Vor unseren Augen spielt sich ein ländliches, von Hirten veranstaltetes Fest ab. Amor und Diana befinden sich im Schäferkostüm unter den Hirten. Aus den Gesprächen Amors mit Diana sowie aus seinen Gesängen können wir entnehmen, daß, so sehr er sich über Psyches Treulosigkeit beklagt, seine Liebe doch noch nicht geschwunden ist, sondern daß vielmehr seine Gedanken stets bei Psyche weilen. Und als sodann Merkur erscheint und verkündet, daß sich die Gunst der Venus in hohem Grade erwerben werde, wer ihr Psyche und Endymion ausliefere, und demzufolge sich die Hirten augenblicklich auf die eben herankommenden Flüchtlinge stürzen, da tritt Amor für Psyche ein und weist die Hirten zurück, während Diana, Endymions Huldigung verabscheuend, in den Wald enteilt. Aber bittere Vorwürfe kann Amor der treulosen Psyche nicht ersparen.

Diese verteidigt sich damit, daß ein Gott ihr gesagt habe, ihr Gatte sei ein Ungeheuer. Die Furcht habe sodann das Übrige bewirkt. Mehr als alle ihre Worte jedoch wirken auf Amor ihre Schönheit und ihre Tränen:

Acaba,
no llores, ni digas mas,
que eres muy hermosa (ingrata)
y aunque te disculpas mal,
te basta para razon
parecer bien, y llorar.

Aber Fortuna und Palämon erscheinen, und letzterer führt Psyche hinweg. Amor, welcher ihr sofort folgen will, wird von Fortuna zurückgehalten mit den Worten:

No podràs (sc. seguir),
que el Amor sin la fortuna
aun yerra en el acertar.

Die eigentliche Handlung drängt nun rasch zum Schlusse. Durch Fortunas Walten und den Gesang der Sirenen fällt Amor in die Hände der Venus. Sie steigen zum Götterhimmel empor, wo über Psyches und Endymions Schicksal entschieden wird. Endymion wird, wie er sich gewünscht, der ewige Schlaf verliehen, um darin glücklich zu sein, Psyche aber erhält die Unsterblichkeit. Schließlich findet zwischen Amor und Fortuna noch ein leidenschaftlicher Streit statt über die Beantwortung der Frage, wer den Sieg davongetragen und demnach die größere Macht gezeigt habe. Jupiter legt sich ins Mittel, indem er ein beide Teile befriedigendes Urteil fällt. Psyche jedoch, mit der Unsterblichkeit beschenkt, wird in den Götterhimmel als Amors Gattin aufgenommen.

Die Erzählung von Psyches Irr- und Wanderfahrten, wie wir sie aus ihrem eigenen Munde vernehmen, ihr Schutzflehen bei Ceres, ihre freiwillige Auslieferung an Venus, das Schöpfen des Wassers aus der stygischen Quelle entspricht völlig der Apuleianischen Darstellung, wenn Solis sich auch gezwungen sieht, da und dort zu kürzen. Neu aber ist die Idee, nach welcher Fortuna der Psyche das mühsam erlangte Wasser

verschüttet und sie zur Flucht nach den Wäldern von Paphos anregt. Neu ist auch der Gedanke, nach welchem das Wiedersehen der beiden Liebenden bei einem Schäferfeste stattfindet. Nur in der Rolle des Merkur finden wir wieder Bekanntes. Aber während nach Apuleius niemand weiß, wo die verfolgte Psyche herumirrt, stürzen sich hier die Hirten sofort auf sie, als sie ihrer ansichtig werden. Ebenso ist uns neu, daß es in erster Linie Psyches Tränen sind, die Amor zur sofortigen, völligen Aussöhnung veranlassen. Die nachfolgenden Szenen sind gänzlich Solis' Eigentum, abgesehen von dem einen Gedanken, daß Psyche durch Jupiter die Unsterblichkeit erlangt und schließlich endgültig mit Amor vereinigt wird.

Ziehen wird das Endergebnis aus den gepflogenen Erwägungen! Diese haben gezeigt, daß Solis, nicht wie er selbst angibt, nur Apuleius als Vorlage benutzt hat, sondern daß er vielmehr eine Reihe von Ideen im ersten und vornehmlich im zweiten Akte Calderon verdankt. Im dritten Akte ist Calderon's Einfluß nicht mehr zu verspüren.

Daß Solis bei der Verquickung zweier verschiedenartiger Stoffe unsere Fabel auch häufig um- und neugestalten mußte, war von vornherein nicht anders zu erwarten. Was diese Verschmelzung selbst anlangt, so ist sie keineswegs eine glückliche Idee zu nennen. Sie ist entschieden zu ungunsten der Erzählung ausgefallen. Oft wird der Gang der Handlung recht schleppend und schwerfällig. Vor allem die oft wiederholten Entführungen der Psyche durch Fortuna und ihre Helfer wirken ermüdend und erlahmen unser Interesse. Das Drama ist ein Ausstattungsstück, bei welchem viel Pracht und mächtiger Pomp entfaltet werden konnte. Wenn es, wie Erdmann hervorhebt, in ganz Europa große Bewunderung erfahren hat[1]), so ist dies in erster Linie das Verdienst dieser äußeren Glanzentfaltung. Das Drama an und für sich ist ein plumpes Machwerk.[2])

---

[1]) Molières *Psyché*, p. 40.

[2]) Vgl. Martell, *The Dramas of Solis*, p. 49.

## Sauaro.

Die Solis' Drama zeitlich am nächsten stehende Bearbeitung des Psychemärchens treffen wir wieder in Italien an. Es handelt sich abermals um eine Art Musikdrama. Der Titel lautet:

La Psiche Deificata
Dell Archidiacono Sauaro di Mileto.
Posta in Musica da Mauritio Cazzati.
Cantato in Bologna 1668.

Das Stück zerfällt in zwei Abschnitte und wird zum Teil erzählt, zum Teil dargestellt. Es beginnt erzählend (il Testo):

Già tra notturne piume,
De l'alato fanciul di Citerea
Gl'inuisibili amplessi
Con diuieto fatal Psiche godea,
Quando di veder vaga
Il suo diletto ignoto,
Che dormía dolcemente,
Dal letto muta, e tacita discese
E d'accesa lucerna al picciol lume
Desiosa mirando,
Vide in volto mortal, beltà di Nume.

Die folgenden Szenen werden dargestellt. Psyche nähert das Licht dem Antlitze des Schlafenden und gibt ihrer Überraschung Ausdruck in leidenschaftlich frohen Gesängen:

O Dio che veggio, o Dio
A sì legiadra vista il cor vien meno.
Dunque in vece d'un mostro
Sì legiadro fanciul m'accoglie in seno.

O ihr betrügerischen Schwestern! Ruchlos ist euer Sinn. Ihr sagtet mir, daß ein schrecklicher Drache im Bette mich umarme, und nun schaue ich in seinem Gesichte, in seiner Miene die Schönheit des Paradieses. Dann erblickt sie den Bogen, den Köcher und die Pfeile und erkennt daran den Gott Amor. An dieser Stelle setzt der erzählende Text wieder ein. Während Psyche so den Geliebten betrachtet, fällt ein

Tropfen siedenden Öles auf dessen Schulter. Amor erwacht infolge des dadurch verursachten Schmerzes und ruft aus (Darstellung):

Ah! chi mi brucia, ohimè?
Di qual nouo splendor rimiro i rai?
Questa, o ingrata, è la fè?

Aber deinen Verrat wirst du büßen. Fliehen werde ich für immer von dir. Damit reißt er sich von Psyche los, die nicht von ihm lassen will:

Ti seguirò nel Cielo, e nel' Inferno.

Es folgt nun eine Szene, in welcher Psyche ihr verlorenes Glück beklagt, während das Echo auf ihre Klagen Antwort gibt. Diese Echoszene kehrt seit Udine immer wieder. Im Musikdrama ließ sich damit offenbar musikalischer Effekt verbinden. Hier enthält die Antwort des Echos zugleich eine Verheißung für Psyche, denn die einzelneu Worte zusammengesetzt ergeben:

Spera. Il Nume. D'Amor. Sarà. Tuo. Sposo.

Psyche faßt daraufhin neue Hoffnung.

Nun setzt der Text wieder ein. Venus, erzürnt über die Liebe ihres Sohnes, schickt indes Psyche, um sie in die äußerste Gefahr zu bringen, unter einem leeren Vorwande zur Beherrscherin der Unterwelt.

Der Gang Psyches zum Hades wird wieder dargestellt. Die Unglückliche klagt:

O mio fato crudele,
O mia sorte funesta;
In tanti acerbi mali
Chi ristoro m'appresta?

Psyche gelangt sodann zum Acheron. Charons Diener aber will sie nicht übersetzen:

Ma qual nouo Destino
Ti sforza à penetrar di Stige al regno?

Psyche berichtet den ihr zuteil gewordenen Befehl. Es wird schließlich Charon selbst herbeigerufen. Auch dieser

weigert sich. Erst neulich, sagt er, sei er um das Fahrgeld betrogen worden. Als ihm aber Psyche den Fahrpreis anbietet (und Momus sich ins Mittel legt), läßt er sich bewegen, Psyche an das andere Ufer zu bringen. Dies sind die wesentlichen Züge des ersten Teiles.

## II. Teil.

Es wird erzählt: Durch einen Diener erfährt Pluto, daß *una vaga Donzella* sich schutzflehend vor ihm neige und um Audienz bei der Königin der Unterwelt nachsuche. Von Venus gesandt komme sie in das Reich der Toten. Psyche, deren Ruf auch bis hierher gedrungen ist, wird sogleich vorgelassen. (Darstellung.) Proserpina nimmt sie sehr gnädig auf, überreicht ihr das Gefäß mit der Schönheitssalbe und warnt sie:

Prendilo, e così chiuso
A Citherea lo reca.
Guarda di non aprirlo! . . .

Psyches Rückkehr, die Öffnung der Vase, ihre todähnliche Betäubung und Rettung durch Amor schließt sich an diese Szene. Dann aber sehen wir Amor bei Jupiter, der ihm im voraus Gewährung seiner Bitte zusichert, was immer es sei. So spricht denn Amor von seiner Liebe zu Psyche und erbittet sich diese als Gemahlin. Merkur unterstützt Amors Bitten, so daß Jupiter schließlich spricht:

Per la Stigia Palude,
Al Ciel tremendo, Io giuro,
Che se la bella Venere vorrà,
Psiche legiadra, e vaga
Sposa d'Amor sarà.

Aber schon erscheint Psyche. *Venere è contentissima* berichtet sie; ihr Gang zur Unterwelt habe diesen Wandel im Sinne der Göttin bewirkt. So werden sich denn die Liebenden gegenseitig zugesprochen. Psyche trinkt alsdann Unsterblichkeit im Nektar der Götter, und das Ganze findet seinen Abschluß in einem jubelnden Gesange über die glückliche Vereinigung von Amor und Psyche.

Savaro hat die Fabel einer bedeutenden Kürzung unterzogen. Er hat nicht nur die ersten drei Prüfungen Psyches übergangen, sondern auch alle jene Züge und Ereignisse, welche den Geschehnissen im Amorpalaste vorangehen. Venus ist hier auf Psyche nur deshalb erzürnt, weil die Sterbliche ihrem göttlichen Sohne Liebe eingeflößt hat. Wir vernehmen dagegen nichts von der Eifersucht der Venus, von dem an Amor ergangenen Auftrage, von dem Orakel und Psyches Aussetzung. Der Gedanke, nach welchem Psyche ein Ungeheuer zum Gatten haben soll, scheint bei Savaro von den neidischen Schwestern völlig neu ersonnen zu sein. Jetzt erst sind wir an dem Punkte angelangt, an welchem das Singspiel einsetzt. Die Szenen, welche im ersten Teile vor Augen geführt werden, schließen sich im allgemeinen ganz genau an die Apuleianische Darstellung an. Etwas fremder gestaltet sich der zweite Teil, vornehmlich in den Eingangsszenen, so das Auftreten Plutos und die außerordentlich freundliche Aufnahme Psyches bei Proserpina. Ebenso fällt auf, daß hier Merkur bei Jupiter den Fürbitter für Amor macht, ferner Jupiters augenblickliches Zugeständnis gegenüber Amors Forderungen, vor allem aber das unvermittelte und unerwartete *Venus è contentissima.*

Was die Frage nach Savaro's Vorlage anlangt, so hält es schwer, hierin zu einem sicheren Resultate zu kommen, denn die Szenen, die uns Savaro vor Augen führt, sind entweder eigenes Produkt des Verfassers, oder sie schließen sich der gewöhnlichen Fassung des alten Märchens in einer Weise an, daß man unmöglich bestimmen kann, ob diese oder jene Vorlage zugrunde liegt. Nur drei Stellen konnte ich ausfindig machen, deren Spuren mit einiger Sicherheit auf Diamante Gabrielli und auf Poggio hinweisen. Gabrielli und Savaro haben jene eine Szene gemeinsam, in welcher Psyche mit Charon wegen der Überfahrt über den Styx verhandelt, nur hat Savaro die Szene noch etwas weiter ausgedehnt. An Poggio erinnert der Umstand, daß Savaro wie jener, ohne nur mit einem Worte die ersten drei Proben zu erwähnen, die Wanderung der Psyche zur Unterwelt vor Augen führt. An Poggio gemahnt ferner noch die Aufnahme der Psyche

bei Proserpina und deren ausdrückliche Warnung vor dem Öffnen des Gefäßes, während nach der gewöhnlichen Fassung doch der Turm diese Warnung ausspricht. Was Savaro's Bekanntschaft mit den beiden Musikdramen noch wahrscheinlicher macht, ist die Tatsache, daß dieselben mit außerordentlichem Beifall aufgenommen worden waren, wie in Poggio's Dichtung die Vorrede des Druckers an den Leser, bei Gabrielli eine Reihe von Huldigungsgedichten beweist, welche an den Autor ob seiner Dichtung gerichtet worden waren. Als Savaro sich mit dem Gedanken trug, den Psychestoff in einem Singspiele zu verwerten, wird er dann naturgemäß in erster Linie auf jene Psychedichtungen zurückgegriffen haben, die für musikalische Aufführung bestimmt waren.

Literarischer Wert ist Savaro's Dichtung in keiner Beziehung beizumessen. Sie kann für uns nur von Interesse sein als Glied in der langen Kette von Dichtungen, die bis in die neueste Zeit das Geschick der lieblichen Psyche behandeln.

## La Fontaine.

Die bisher besprochenen Psychedichtungen gehören fast ausnahmslos der italienischen und spanischen Sprache an. Auf dem Gebiete der französischen Literatur sind wir bisher nur einem Ballet begegnet, welches die ihm zugrunde liegende Idee der Psychefabel entlehnt hat. Erst La Fontaine eröffnet eine Reihe von Psychedichtungen, die bis in die neuere Zeit hereinreicht. La Fontaine wählt zur Darstellung der Fabel gelegentlich mit Versen untermischte Prosa. Der Titel seines Romans lautet: *Les Amours de Psyché et Cupidon.* Zur Veröffentlichung gelangte das Werk im Jahre 1669.

Eine ziemlich eingehende Analyse der La Fontaine'schen Erzählung finden wir bei Reimann [1]), so daß ich wohl mit Recht von einer neuen Inhaltsangabe Abstand nehmen kann, wenn auch Reimann die Abweichungen von Apuleius hätte schärfer hervorheben sollen. Nur eines ist noch ergänzend zu berichten, was in jener Analyse fast gar keine Beachtung

---

1) *Des Apuleius Märchen* etc. 1885.

gefunden hat, das ist der stark satirische Zug der von Anfang bis zum Ende hervortritt, sobald es gilt, den weiblichen Charakter, die weibliche Eitelkeit, Eigenliebe und Untreue, den unbezwinglichen Stolz und die unbeugsame Unversöhnlichkeit des Weibes bei Beleidigungen zu schildern. Dieser Zug ist um so weniger außer acht zu lassen, als er dem Ganzen eine eigentümliche, charakteristische Färbung verleiht.

Was die Quellenfrage betrifft, so gibt der Autor selber in der Vorrede zu dem Roman seine Vorlage an: «*Apulée me fournissoit la matière*», schreibt La Fontaine. «*Presque toutes les inventions sont d'Apulée, j'entends les principales et les meilleures. Il y a quelques épisodes de moi.*»

Wenn auch Apuleius die Quelle La Fontaine's gewesen ist, so dürfen wir dennoch annehmen, daß der Gedanke an die Bearbeitung dieses Stoffes von anderer Seite in ihm wachgerufen worden ist. Wir haben im Vorausgehenden zur Genüge gesehen, welcher Beliebtheit die Apuleianische Fabel sich seit dem 16. Jahrhundert erfreut hat. Literatur und Kunst griffen zu dem für beide gleich anziehenden Stoffe. In Frankreich selbst war 1623 Marino's Adone erschienen, welcher die Erzählung von der schönen, unglücklichen Psyche als Episode enthält. Im Jahre 1656 war im Louvre zu Paris vom Könige in eigener Person das oben besprochene Ballet *Psyché ou la Puissance de l'Amour* getanzt worden. All diese Umstände konnten La Fontaine nicht entgangen sein. Auch hatte er 1658 bereits, offenbar von Marino angeregt, einen *Adonis* geschrieben. Und so hat sicherlich der vierte Gesang des *Adone*, d. i. die Psycheepisode, ebenfalls La Fontaine angeregt, den gleichen Stoff zu behandeln. Allerdings ist dies auch alles, was die französische Bearbeitung derjenigen Marino's verdankt. «*La Fontaine se garda bien de suivre un aussi mauvais modèle*», sagt Moland in der Einleitung zu dem genannten Romane. Es ist indes sehr wahrscheinlich, daß La Fontaine auch noch andere italienische Psychedichtungen eingesehen hat. So erinnert die *Meerfahrt der Venus in Begleitung von Tritonen und Nereiden* an das Drama des Diamante Gabrielli bzw. Poggio. An Gabrielli's Drama erinnert sodann eine Idee, die wir anderwärts nicht wieder finden. „Schon stehen

zwei Personen am Fuße des Berges und suchen dich. *Ich würde sie vertreiben, wenn das Schicksal es zuließe.*" Amor kann also nicht verhindern, daß die Schwestern zu Psyche kommen. Den gleichen Gedanken aber spricht Amor auch bei Diamante Gabrielli aus. Psyche habe nun ihre Schwestern gesehen, *verweigern habe er es nicht können*, und seine Bitten seien fruchtlos gewesen. Trotz solcher Anklänge dürfen wir aber doch daran festhalten, daß Apuleius die eigentliche Vorlage La Fontaine's gebildet und daß er aus dieser Quelle geschöpft hat, wie er selber sagt, «*selon la liberté que je me donne*». Der Gang der Handlung ist bei La Fontaine in der Tat im wesentlichen derselbe wie bei Apuleius. Die Personen sind die gleichen und wenn auch Episoden echt La Fontaine'schen Geistes in die Erzählung eingeschoben sind, die Vorlage tritt immer wieder deutlich hervor. Und dennoch, La Fontaine hat ganz etwas anderes hervorgebracht als der lateinische Autor. Apuleius hat gewissermaßen das Gerippe geliefert, La Fontaine aber die Form und vor allem den Geist dazu geschaffen. Von dem ursprünglichen Märchen finden wir keine Spur mehr. Hatte Apuleius den Märchencharakter schon stark verwischt, so läßt die La Fontaine'sche Fassung einen Gedanken an die ursprüngliche, primitive Gestalt der Fabel überhaupt nicht mehr aufkommen. An die Stelle schmuckloser Darstellung und schlichtester Einfachheit treten Kunst, Reflexion und Satire. Letztere ist nicht etwa bloß zufällig und gelegentlich, sondern gewollt und konsequent durchgeführt. Sie ist es, welche die La Fontaine'sche Bearbeitung am weitesten von Apuleius und den gewöhnlichen Darstellungen abrückt. Sie verändert das gesamte Bild und verleiht der Erzählung in erster Linie den neuen, ihr an und für sich durchaus fremdartigen Geist. Vielleicht ist Menghini mit Rücksicht auf diese im ersten Augenblicke seltsam und fremdartig berührende Erscheinung hin zu seinem absprechenden Urteile gekommen, welches den Roman als eine «*ben misera cosa*» bezeichnet.[1]) Ich kann mich dieser Ansicht nicht anschließen. Die Satire La Fontaine's ist so fein, so wahr,

[1]) *Scelta di Curiosità*, p. CXIX.

manchmal selbst beißend, dabei aber stets so humorvoll, daß sie gewissermaßen wie eine neue, frische Ader neues frisch pulsierendes Leben in die ganze Erzählung bringt.[1]) Dabei ist die Sprache so glatt und gerundet, daß wir den Roman, wie sehr er auch manchmal den Geschmack der Zeit verrät, selbst heute noch mit Interesse und Vergnügen lesen.

## Molière.

Wir kommen nunmehr zur Besprechung einer der bekanntesten und weitaus schönsten Psychedichtungen seit Apuleius bis auf unsere Tage. Die Form der Dichtung ist die dramatische und der Verfasser des Dramas ist Molière. Quinault hat den Text der Gesangspartien beigesteuert, Lulli die Musik dazu geschrieben. Das an szenischer Pracht reiche Drama wurde am 17. Januar 1671 vor Ludwig XIV. in den Tuilerien und am 24. Juli desselben Jahres im *Palais royal* zur Aufführung gebracht.[2])

Hierzu stehen außer den diesbezüglichen Notizen in den verschiedenen Abhandlungen über Molière und seine Werke die ausführlichere Besprechung Reimann's[3]) und vor allem Erdmann's[4]) Untersuchung zu Gebote. In letzterer Abhandlung ist auch das Quellenverhältnis eingehend behandelt. La Fontaine, Poggio und Calderon haben einigen Einfluß auf Molière ausgeübt. Es erübrigt nur noch einiges wenige hinzuzufügen. Zu den Seite 34 angeführten, an Poggio gemahnenden Zügen

---

[1]) Von anderen Gesichtspunkten ausgehend beleuchtet v. Waldberg in seinem unlängst erschienenen Werke „*Der empfindsame Roman in Frankreich*“ die unverkennbaren Spuren sentimentaler Neigungen, die in La Fontaine's Roman zutage treten (vgl. I, 37 ff.). Doch gewinnt das scherzhaft ironische Element immer wieder die Oberhand über das empfindsame. Häufig ist es ganz unmöglich, eine scharfe Grenze zwischen beiden zu ziehen. Dies gilt besonders von den p. 39 des zitierten Werkes angeführten Partien: „Der *Ἔρος φιλόνεικος* des antiken Romans ist hier ein weinerlicher Pantoffelheld . . .“ etc. — Man vergleiche hierzu die Gestalt Amors bei Poggio!

[2]) Lucas, *Histoire* etc. III, 300.

[3]) *Des Apuleius Märchen* etc. 1885.

[4]) Molière's *Psyché*, Diss., Insterburg. 1892.

ist noch zu bemerken, daß die 7. Szene des ersten Aktes bei Molière ein Vorbild hat im zweiten Akte des italienischen Musikdramas, denn auch dort finden wir die schadenfrohen Reden der beiden älteren Schwestern über Psyches Untergang.

Was das Verhältnis von Molière's *Psyché* zu Calderon's *Ni Amor se libra de amor* anlangt, so ist daran festzuhalten, daß dem Lidorus und Arsidas des spanischen Dramas der Kleomenes und Agenor Molière's entsprechen. Einige Änderungen mußten sich ergeben, da Molière die entbehrliche Figur des Anteus mit den Gestalten der beiden Könige verschmolzen hat. Daher auch der Zug, daß sie sich mutig der Gefahr, dem drohenden Tode entgegenstürzen, nur um Psyche zu retten. Auch Anteus verachtet Leben, Ehre, ja Seele, wo es gilt für Psyche einzustehen; mutig wirft er sich ins Meer, um die Geliebte aus dem drohenden Unheil zu erretten. Diese Züge hat Molière auf Kleomenes und Agenor übertragen. Die Frage endlich, ob Molière den Apuleius selbst eingesehen und aus ihm etwa jene Partien geschöpft habe, die keine Abweichung von der gewöhnlichen Fassung des Märchens aufweisen, bezeichnet Erdmann (S. 40) als möglich, jedoch unbestimmbar. Mich dünkt indes, daß diese Frage zu bejahen sei. Schon im Prologe macht sich meines Erachtens der Einfluß des Apuleius geltend und zwar an jener Stelle, wo Venus Amor gegenüber in leidenschaftliche Klagen ausbricht über die Vernachlässigung ihrer Gottheit. Treffend und mit feiner Steigerung malt da der Dichter die Selbstqual der Göttin, die ihren Höhepunkt erreicht in dem Gedanken an die Schadenfreude und den Spott der einst mit ihr um den Preis der Schönheit rivalisierenden Göttinnen. Sie hört sie im Geiste schon triumphieren:

Vante, vante Vénus, les traits de ton visage;
Au jugement d'un seul tu l'emportas sur nous;
Mais, par le jugement de tous,
Une simple mortelle a sur toi l'avantage.

Diese Stelle erinnert an jenes bittere Selbstgespräch der Venus, das mit den Worten beginnt: *En rerum prisca parens* ... und genau mit dem bei Molière verwerteten Gedanken ab-

schließt: *Frustra me pastor ille, cuius iustitiam fidemque magnus comprobauit Iupiter, ob eximiam speciem tantis praetulit deabus.*

Die von Venus an Amor gerichtete Aufforderung, ihre Ehre zu rächen, faßt Poggio, wie wir gesehen, in die Worte:

Arda Psiche d'amor, ma per Amante
*Il più* sozzo, *il più* vile, *il più* inconstante
Che dal suo sen fecondo
Habbia prodotto il mondo.

Bei Molière lautet diese Stelle:

*Du plus* bas, *du plus* vil, *du plus* affreux mortel
Fais que jusqu'à la rage elle soit enflammée.

Die von Erdmann (S. 34) hervorgehobene Ähnlichkeit des zweiten Verses in der italienischen Fassung mit dem ersten Verse bei Molière ist nicht abzuleugnen, aber dennoch glaube ich, daß sich Molière inhaltlich noch viel strenger an den lateinischen Wortlaut hält: *uirgo ista amore flagrantissimo teneatur hominis extremi, quem et dignitatis et patrimonii simul et incolumitatis ipsius fortuna damnauit, tamquam infimi . . .*

So sehr viel kürzer Molière den Gedanken auch zu fassen gewußt hat, er überträgt doch alle wesentlichen Punkte teils wörtlich teils etwas freier ins Französische. Man beachte folgende Gegenüberstellung:

| | |
|---|---|
| 1. tu plus bas (sc. mortel): | tamquam infimi (sc. hominis) |
| 2. du plus vil : | quem dignitatis et |
| 3. du plus affreux : | incolumitatis ipsius (fortuna damnavit) |
| 4. fais que *jusqu'à la rage*: elle soit enflammée | amore *flagrantissimo* teneatur |

Ein Vergleich der Fassungen des Orakels endlich zeigt auf den ersten Blick nicht nur die Übereinstimmung des Sinnes, sondern auch einzelner Wendungen. So entspricht dem

Montis in excelsi scopulo desiste puellam
ornatam mundo funerei thalami.
nec speres generum mortali stirpe creatum,
sed saeuum atque ferum uipereumque malum . . .

bei Molière:

Qu'au sommet d'un mont elle soit promptement
En pompe funèbre menée!
Que l'on ne pense nullement
A vouloir de Psyché conclure l'hyménée
[mais que]
Pour époux elle attende en ces lieux (constamment)
Un monstre dont on a la vue empoisonnée.

Endlich liegt gar kein Grund vor, aus den bedeutenden und zahlreichen Abweichungen des Dramas von der Apuleianischen Darstellung zu schließen, daß Molière Apuleius nicht benutzt habe, da ersterer durchaus nicht der Mann war, der sklavisch nachahmte oder durch die Form eines aufgegriffenen Stoffes in seiner Bewegungsfreiheit sich beirren ließ. Wo Molière seinen Stoff auch entlehnt, er wandelt ihn stets in sein geistiges Eigentum um. Auch dürfen wir nicht vergessen, daß Molière nicht nur Schauspieldichter, sondern selbst Schauspieler war, der bei einer außerordentlichen Bühnenkenntnis sofort mit scharfem Auge die Schwierigkeiten erfaßte, welche sich in manchen Punkten der Inszenierung entgegenstellen mußten. Diese durch geschickte Anordnung des Stoffes, durch entsprechende Umgestaltungen zu vermeiden, verstand Molière in seinem Psychedrama vortrefflich.

Das Molière'sche Drama gehört unstreitig zu dem Schönsten, was auf dem Gebiete der Psycheliteratur hervorgebracht worden ist. Die Charakterzeichnung ist es in erster Linie, was das Drama weit über alle vorausgehenden Psychedichtungen erhebt. Mag Calderon's Lustspiel noch so mächtig und vorteilhaft von allen übrigen Dramen dieser Art abstechen, mag es an Kühnheit und Genialität der Erfindung Molière's Stück überragen, an Schärfe der Charakterzeichnung sowie an Innigkeit und Wahrheit des Empfindens erreicht es nicht die Höhe des französischen Dramas. Es sei nur erinnert an den reizenden Auftritt, als Psyche unbewußt das Geständnis ihrer Liebe ablegt, vor allem aber an die herrliche Szene, die uns Psyches Abschied von dem unglücklichen, greisen Vater vor Augen führt.

Th. Corneille bzw. Fontenelle.

Wir kommen endlich zur Besprechung der letzten Psychedichtung des siebzehnten Jahrhunderts, die einer der drei bedeutendsten romanischen Sprachen zuzuweisen ist. Sie gehört wieder der französischen Literatur an und trägt den Titel *Psyché, Tragédie lyrique.* Ursprünglich war sie Thomas Corneille zugeschrieben, dann aber von Fontenelle als Eigentum beansprucht worden. Zum erstenmal gelangte sie zur Aufführung am 9. April 1678 in der *Académie Royale de Musique* und wurde ebendort 1702 und 1703 wiederholt.[1]) Die Musik ist von Lulli. Den Text finden wir im 2. Bande des *Recueil des Opéras, représentés par l'Académié Royale de Musique* 1726.

Die Quelle, aus welcher der Verfasser dieses Musikdramas geschöpft hat, ist auf den ersten Blick ersichtlich, denn wir sehen, daß der ganze Prolog aus Molière's Psyche herübergenommen ist. Nur der Schluß des Vorspieles ist etwas gekürzt worden.

Den ersten Akt eröffnen wie bei Molière Aglaure und Cidippe. Aus ihrem Gespräche erfahren wir, daß die ganze Gegend bisher von einem fürchterlichen Drachen verheert worden sei. Venus habe das Ungetüm in das Land geschickt aus Zorn über die der Psyche vom Volke erwiesenen göttlichen Ehren. Durch ein Opfer solle aber nunmehr das Land von dem Unheile befreit werden.

In dem weiteren Gespräche geben sie sodann ihrer Verwunderung Ausdruck, daß Psyche bei all ihrer Schönheit noch niemals geliebt habe:

Qui brave trop l'Amour doit craindre sa colère.

Neu ist also und meines Erachtens nicht unschön die Idee, welche die Befreiung des Landes von dem durch Venus gesandten Ungetüm an die Vollziehung eines (augenblicklich noch unbekannten) Opfers knüpft. Aber bald macht sich der Molière'sche Einfluß wieder geltend. Schon den Gedanken, daß Amors Zorn reize, wer zu sehr seiner Macht trotze, finden wir dort vorgezeichnet in der Szene, wo Psyche am Aus-

[1]) Lucas, *Histoire* etc. III, 319.

setzungsfelsen mit sich zu Rate geht, was eigentlich ihr grausames Geschick verschuldet habe. Und vollends steht das Stück Molière's vor unserem Auge, wenn wir unmittelbar hernach den Diener Lychas — bei M. heißt er Glykas — auftreten sehen, der wie dort die Schwestern mit dem Inhalte des Orakels bekannt macht. Der König habe zuerst das wahre Opfer verschwiegen, — man vergleiche Calderon und Solis — und es sei Psyche, die nach Weisung des Orakels auf dem bezeichneten Felsen dem Ungeheuer geopfert werden müsse. Die beiden Schwestern erblicken in dieser Bestimmung einen Racheakt der Venus und beklagen gemeinsam mit Lychas das unglückliche Opfer. Die beiden Schwestern sind also hier veredelt und menschlicher dargestellt. Wir werden auch sehen, daß in dieser Fassung nicht sie es sind, welche die Psyche ins Unglück stürzen, sondern Venus selbst.

Es schiebt sich sodann das erste Zwischenspiel von Molière's Psyche ein, nur ist dasselbe etwas verlängert, da der italienischen Plainte stets die französische Nachahmung folgt.

In der nächsten Szene tritt uns Psyche selbst vor Augen, die von dem ihr drohenden Geschicke noch keine Ahnung hat. Sie weiß die Betrübnis der beiden Schwestern sowie des Vaters nicht zu deuten, und erst auf ihr Drängen hin wird sie über das Orakel aufgeklärt. Wir erblicken hierin wieder eine Neuerung. Daran schließt sich die Abschiedsszene, die weiter nichts ist als eine schwache Nachahmung jener prächtigen ersten Szene des zweiten Aktes der Molière'schen Psyche, wo der todunglückliche Vater von seiner Tochter scheidet. Psyche steigt alsdann entschlossen den Felsen hinan; sie ruft dem Vater noch aus der Höhe zu, ihre Entschlossenheit müsse ihm gefallen, wenn er sie liebe, und schon sieht der König, wie sie von den Winden entführt wird. Auch hierin zeigt sich wieder der Einfluß Molière's. Aber wie unendlich zarter hat letzterer die Heldin trotz all ihrer Festigkeit gezeichnet! Bei Fontenelle artet Psyches Heroismus geradezu in Gefühllosigkeit aus.

Aus dem zweiten Zwischenspiele und dem dritten Akte des Molière'schen Stückes hat Fontenelle im allgemeinen den zweiten Akt zusammengesetzt. Vulkan ist mit acht Zyklopen

eben daran, die letzte Hand an die Vollendung und Ausschmückung des Amorpalastes zu legen. Zephyr vertraut ihm an, daß all diese Pracht für Psyche bestimmt sei, die er eben auf Amors Geheiß entführt habe und die nun auf schwellendem Rasen zwischen Rosen und Jasmin schlummere. Mit Vergnügen vernimmt Vulkan solche Kunde, weiß er doch, daß diese Sterbliche die Eifersucht der Venus erregt hat. So kann er sich durch seine Dienstleistung an seiner Gemahlin rächen:

Je suis ravi de m'employer pour elle.
Vénus m'a fait d'étranges tours
Sur la Foy conjugale.

Die Idee, daß Zephyr dem Vulkan berichtet über den ihm von Amor zuteil gewordenen Befehl ist uns neu, und ebenso Vulkans Freude, seiner flatterhaften Gattin einen Streich spielen zu können.

Es folgt nun aber als Balletteinsatz das vollständige zweite Zwischenspiel Molière's, dem sich jedoch wieder neue, bisher nirgends vorgezeichnete Szenen anschließen. Es erscheint Venus auf ihrem Wagen und überrascht Vulkan bei seiner Arbeit:

Quoy, vous vous employez pour la fière Psyché;
Pour une insolente mortelle?

Ist diese Szene zwischen Venus und Vulkan also an und für sich schon neu, so muß uns des weiteren noch auffallen, daß Venus hier bereits in alles eingeweiht ist. Sie weiß für wen der Palast bestimmt ist, sie weiß demgemäß auch, wie Amor ihren (im Prologe ausgesprochenen) Befehl Folge geleistet hat.

Vulkan gießt sodann seine Satire aus über die Eifersucht der Venus und erklärt, um dieselbe noch mehr zu reizen, auch er würde, wenn er von Natur aus mehr dazu geschaffen wäre, Psyches Reizen huldigen. Der Zorn der Göttin richtet sich endlich auch gegen Amor:

C'est lui qui le premier trahit mes intérêts.
Il sçaura que je suis sa Mère!

Der Palast erscheint alsdann in seiner Vollendung, in voller Pracht und Herrlichkeit (4. Szene). Psyche tritt auf, sieht den prunkvollen Bau, erblickt in der Vorführung solcher Schönheiten vor ihrem Tode eine erneute Grausamkeit des Geschickes und ruft nach dem ihr bestimmten Ungetüm. All diese Züge entsprechen genau der zweiten Szene des zweiten Aktes bei Molière. Als Antwort tönt ihr eine Symphonie entgegen. Verborgene Nymphen und Zephyre fordern sie auf, ihr Herz der Liebe zu erschließen. Ein Gott sei es, dem sie ihre Liebe widmen müsse. Und auf Psyches Frage, wer dieser Gott sei, entgegnet Amor selbst, jedoch unsichtbar:

C'est moi, Psyché, . . .
Le Destin vous défend de me voir comme Dieu
Ou ma perte aussitôt vous coûtera des larmes.
Pour me montrer à vous, je vay dans ce Palais
  Prendre d'un Mortel la figure.

Diese Szene erinnert fast an Calderon. Zwar entsprechen die letzten zwei Zeilen der eben zitierten Verse völlig der Darstellung Molière's. Jedoch die Art und Weise, wie Psyche von dem unsichtbaren Chore begrüßt, und wie die von Psyche gestellte Frage nach dem unbekannten Beherrscher dieses Palastes von Amor selbst beantwortet wird (*Yo . . . C'est moi . . .*), ruft uns unwillkürlich das Calderon'sche Lustspiel ins Gedächtnis zurück.[1])

Freilich Molière's Einfluß tritt sofort wieder in den Vordergrund. Es folgt jene Szene, die uns das Erwachen der Liebe in Psyches Herzen vor Augen führt. Es ist dies eine freilich sehr verwässerte Nachahmung der 3. Szene des III. Aktes bei Molière. Psyche ist hier nicht mehr jene lieblich naive Mädchengestalt, der die Liebe bisher noch ein fremder Begriff gewesen, und die Amor in aller Treuherzigkeit die seltsamen Regungen ihres Herzens gesteht. Schon drängt sich auf die Frage Psyches, ob sie keine Rivalin werde zu fürchten haben, die andere:

Mais laisserez-vous ignorer qui vous êtes,
Vous qui me promettez de m'aimer à jamais?

---

[1]) Vgl. S. 112f.

Amor bedeutet ihr, wenn sie einmal wisse, wer er sei (d. h. wenn sie seinen Namen erfahre), werde sie auch suchen, ihn zu sehen, und das verbiete das Geschick:

Me voir dans mon éclat c'est me perdre à jamais.

Damit nichts den Frieden ihrer Liebe störe und sie beide in Verborgenheit in diesem Palaste leben könnten, habe er das Orakel erteilen lassen. Psyche weiß nach dieser Fassung also, daß ein Gott ihr Gemahl ist, nur darf sie seinen Namen nicht erfahren und noch weniger ihn sehen.

Das dritte Zwischenspiel des Molière'schen Stückes bildet den Abschluß dieses Aktes.

Starke Umgestaltungen zeigt uns der Beginn des dritten Aktes. Im schönsten Gemache des Amorpalastes finden wir Venus vor, aus deren Selbstgespräch wir ersehen, daß sie höchlichst über all die Pracht erzürnt ist, die einzig für ihre Nebenbuhlerin bestimmt ist. Aber sie weiß, daß Psyche vor Begierde brennt, ihren Gatten zu sehen; sie weiß auch, daß mit der Erfüllung dieses Verlangens Psyches Verderben zusammenhängt, und darauf fußt ihr Plan. Der eben erscheinenden Psyche gegenüber gibt sie sich als Nymphe aus, von Amor zu ihrer Unterhaltung bestimmt. Diese klagt schließlich der vermeintlichen Nymphe ihr Leid ob des stets unerfüllten Herzenswunsches, den Gemahl einmal in seiner wahren Gestalt zu schauen:

Que ne m'est-il permis de vous tirer de peine!

bemerkt Venus in schlauer Berechnung. Psyche weiß nun, daß ihr von dieser Seite Erfüllung ihres sehnlichsten Wunsches werden kann und dringt mit Bitten in ihre Begleiterin, bis diese, anscheinend mit Widerstreben, ihr eine Lampe gibt und sie auf einen Vorhang aufmerksam macht, der einen Alkoven verdeckt. Hier schlummert Amor. Psyche tritt ein und erkennt Amor selbst in ihrem Gemahl. Dieser aber erwacht und entflieht mit kurzen Worten:

Tu m'as veu, c'en est fait, tu vas me perdre. Adieu.

Wie wir sehen, hat Fontenelle die Fabel in diesen Partien stark umgestaltet. Meines Erachtens ist die Idee, nach welcher die Rolle der Schwestern auf Venus selbst übertragen

wird, nicht unschön. Freilich werden wir uns fragen, warum sich Venus ihrer Feindin nicht sofort versichert, sobald sie sie antrifft. Zur Erklärung müssen wir wohl annehmen, daß dies außer der Macht der Göttin lag, solange Psyche sich Amors Liebe und Schutz erfreute. Sobald sie jedoch von Amor verstoßen ist, verfällt sie der Gewalt der erbitterten Venus.

Doch verfolgen wir den Gang der Handlung in unserem Drama weiter! Der Palast ist entschwunden; statt seiner sehen wir eine öde, von einem Fluß durchzogene Landschaft. Während sich Psyche in leidenschaftlichen Wehklagen ergeht, erscheint die vermeintliche Nymphe, in welcher jedoch Psyche zu ihrem Schrecken bald die Venus erkennt. Heftige Vorwürfe! Es wird ihr schließlich der Befehl, zu Proserpina in den Hades hinabzusteigen. Da tritt die Verzweiflung an Psyche heran.

Pourquoy chercher le chemin des Enfers?

fragt sie sich selbst.

C'est la mort, c'est la mort qui me le doit apprendre.

Sie will in den Wogen des Flusses ihren Tod suchen. Doch der Flußgott hält sie ab von ihrem Beginnen. Noch sei es zu früh, alle Hoffnung sinken zu lassen:

Il faut vivre, l'Amour l'ordonne.

Er will sie für den Weg zur Unterwelt vorbereiten, und so verschwinden beide in den Wellen.

Auch hier zeigen sich wieder Neugestaltungen. Erst dann will Psyche den Tod in den Fluten suchen, als sie den anscheinend unausführbaren Befehl erhält. Ganz neu ist sodann, daß der Flußgott die Rolle des Turmes übernimmt.

Der vierte Akt führt uns Psyche in der Unterwelt vor Augen. Sie klagt über die Schrecken des Tartarus, mehr aber noch über den Verlust der Liebe Amors. Dämonen huschen über die Szene und schließlich erscheinen drei Furien, die Psyche um Mitleid anfleht und bittet, sie zu Proserpina zu führen. Doch ihre Bitten finden stets nur die eine Antwort:

Non, n'attends rien de favorable,
Jamais dans les Enfers on ne fut pitoyable.

Es folgt nun ein Balleteinsatz. Dämonen führen einen gespenstischen Tanz auf, um der Sterblichen die Schrecken der Unterwelt vor Augen zu führen. Der Idee nach entspricht dieser Einsatz dem vierten Zwischenspiele der Molière-schen Dichtung.

Doch schon macht sich Amors Hilfe bemerkbar. Zwei Nymphen erscheinen und berichten, Amor habe durch Merkur die Proserpina über alles unterrichtet, und diese sende durch ihre Hände die gewünschte Schönheitssalbe. Dann geben sie, die drohenden Dämonen verscheuchend, Psyche das Geleite.

Der vierte Akt ist also an Handlung ziemlich arm. Durch Balleteinsätze täuscht Fontenelle indes darüber hinweg. In der Vorführung der Unterwelt folgt er zum Teil Molière, zum Teil ist er aber auch selbständig. Die Eröffnung des Aktes entspricht ganz der des fünften Aktes bei Molière. Auch der besprochene Balleteinsatz entspricht, wie wir gesehen, dem vierten Zwischenspiele des Molière'schen Stückes. Neu dagegen ist der letzte Teil des Aktes. Daß Merkur auf Amors Anordnung hin in der Unterwelt den Vermittler spielt, daß daraufhin der Psyche die gewünschte Schönheitssalbe von zwei Nymphen schon entgegengebracht wird, bevor sie die Beherrscherin der Unterwelt nur darum bittet, ist ohne Vorbild.

Der fünfte Akt endlich versetzt uns in die Gärten der Venus. Psyche tritt auf und öffnet, geleitet von den bekannten Motiven, die Büchse. Kraftlos bricht sie zusammen. So findet sie Venus, die sich freut, daß die verhaßte Rivalin endlich ihren Lohn empfangen hat. Doch Merkur erscheint und berichtet, daß Amor sich an Jupiter selbst gewendet habe, und daß er alle Welt, auch die Götter, mit seinem Zorne bedrohe, wenn seine Bitte kein Gehör finde. Gleichwohl bleibt Venus hart. Es erscheinen Jupiter und Amor: „Will Venus widerstehen," spricht Jupiter, „hat sie noch nicht genug gezürnt und darf sich ihr Sohn nicht schmeicheln, daß sein Leid die Mutter rühre?" Erzürnt erwidert die Göttin:

Quoy, je souffrirai qu'à mon Fils
Une simple Mortelle aspire?

Daraufhin verspricht Jupiter Psyches Erhebung zur Göttin. Venus zeigt sich nun einverstanden und gibt Psyche dem Leben zurück. Es wird nun großartige Hochzeit gefeiert, die alle Götter zusammenführt. Das letzte Intermedium bei Molière bringt schließlich das Stück Fontenelle's zum Abschlusse.

Mehrere Stellen können wieder den Einfluß Molière's nicht verleugnen. Wie bei Molière kommt Venus auch hier zu der vom Todeshauche betroffenen Psyche. In beiden Dramen ist es Venus, von welcher das Leben der Psyche abhängt. Ebenso entsprechen sich die Drohungen Amors für den Fall, daß Psyche sterbe, und endlich liegt hier wie dort der Hauptgrund, warum sich Venus der Vermählung der beiden Liebenden so hartnäckig widersetzt, darin, daß Psyche eine Sterbliche ist. Aber auch Neuerungen finden sich in diesem Akte wieder. Im Garten der Venus öffnet Psyche die Büchse; kraftlos, doch noch nicht besinnungslos sinkt sie zusammen, Venus tritt statt Amors zuerst zu ihr hin, Merkur kommt hinzu und schließlich auch noch Jupiter und Amor. Stoffliche Umwandlungen weist also dieser Akt nicht auf, wohl aber eine Verlegung und Verschiebung der Szenen.

Werfen wir einen Rückblick auf Fontenelle's Drama, so müssen wir bezüglich der Quellenfrage Molière als das Vorbild desselben bezeichnen. Sein Einfluß liegt klar zutage, dagegen läßt sich eine andere Quelle mit Bestimmtheit nicht nachweisen. Ob Calderon's Lustspiel Fontenelle wirklich bekannt gewesen, läßt sich aus den zwei an Calderon gemahnenden Stellen nicht klar genug ersehen. Anhaltspunkte, die für weitere Vorlagen sprächen, vermochte ich nicht zu entdecken. Was jedoch Fontenelle's Verhältnis zu Molière anlangt, so ist dasselbe, ganz abgesehen von der gänzlichen Entlehnung der meisten Zwischenspiele, dem Gange der Handlung wie den einzelnen Ideen nach oft ein recht enges. Trotzdem bleibt Fontenelle in der Zeichnung der Charaktere weit hinter Molière zurück. Verschiedene Stellen liefern den deutlichen Beweis für das Bestreben Fontenelle's, die Charaktere der Tragikomödie nachzubilden, doch es gelingt ihm nicht. Die schönsten und packendsten Szenen bei Molière sind bei ihm verwässert und verflacht.

Trotz der vielfach recht fühlbaren Abhängigkeit von Molière weist Fontenelle's Drama aber auch eine ganze Reihe von Szenen auf, die aus der Feder des Verfassers geflossen sind. Nicht samt und sonders werden diese Neuerungen unseren Beifall finden, aber es sind einige unter ihnen, über welche die Fabel sich nicht zu beklagen hat. Wenn hier die beiden Schwestern, die unglückliche Psyche in aller Aufrichtigkeit des Herzens beklagen, wenn Venus in Verkleidung, wie im Märchen die böse Stiefmutter, der verhaßten Feindin mit dem verderblichen Rat an Stelle der leiblichen Schwestern zur Seite steht, so trägt dies nur zur Veredlung der Erzählung bei. Auch sonst finden wir, namentlich im zweiten Akte, manche neue Szene, die Interesse erweckt.

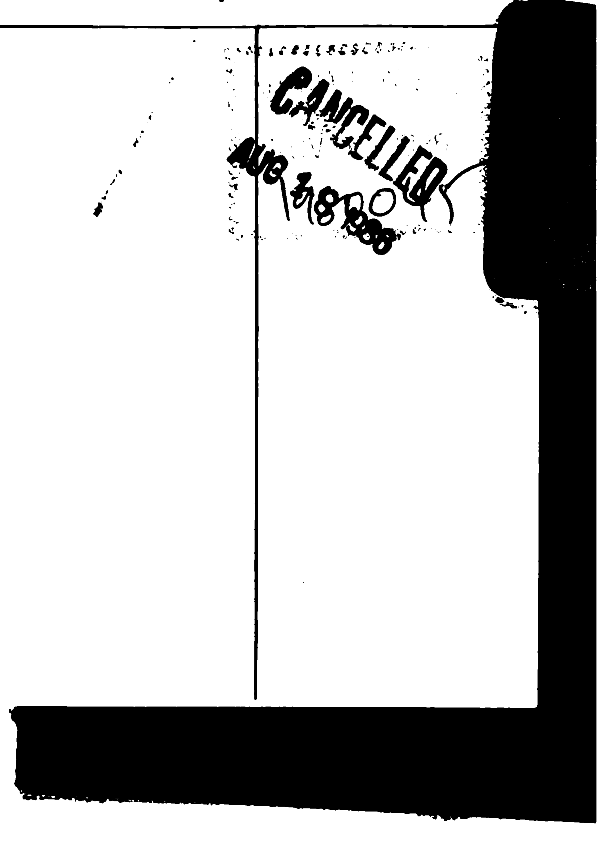
Mit der Besprechung des oben behandelten Dramas bin ich am Schlusse meiner Arbeit angekommen. Die große Anzahl von Dichtungen, die im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts das Psychemärchen zum Gegenstand hatten, spricht lebhaft für die Beliebtheit dieses Stoffes. Und diese Vorliebe nimmt in den folgenden Jahrhunderten nicht nur nicht ab, sondern zeigt im Gegenteile noch eine Steigerung. Ein Einblick in die betreffenden Werke von Clément und Larousse, von Chouquet, von Dassori, von Wotquenne usw. führt uns noch eine erstaunliche Anzahl von Psychedichtungen vor Augen. Wohl an die hundert Male ist das Psychemärchen literarisch verwertet worden. Außer im Lateinischen, wurden die Geschicke der lieblichen Psyche im Italienischen, Französischen, Spanischen, Deutschen, Englischen und Dänischen dramatisch und episch behandelt. Eine umfassende Arbeit ist also für eine Abfassung der Gesamtgeschichte des Psychemärchens noch zu leisten. Doch hoffe ich, daß die vorliegende Untersuchung die Grundlage hierzu bilden kann. Ich hoffe auch meiner vornehmsten Aufgabe, der Darstellung des Abhängigkeitsverhältnisses der einzelnen Erzählungen voneinander in der Hauptsache gerecht geworden zu sein. Auf Apuleius, als die primäre Quelle, laufen bei der Mehrzahl der Dichtungen die Fäden zurück. Freilich bekunden auch jene

Bearbeitungen, in welchen der Apuleianische Einfluß nicht zu verkennen ist, fast durchgehends noch eine gewisse Abhängigkeit von sekundären Quellen. Vor allem ist es Udine, dessen Einfluß sich weithin verfolgen läßt. Doch auch sonst, namentlich unter den italienischen Psychedichtungen, treten verschiedene Beziehungen zutage.

Wenn eine Abschätzung der einzelnen Dichtungen auch ergibt, daß die größere Zahl derselben kaum auf mehr als historisches Interesse Anspruch zu erheben vermag, so dürfen wir doch nicht verkennen, daß sich manch schöne Partie und manche Idee in ihnen findet, die eine Veredlung und Verfeinerung des Apuleianischen Märchens bedeutet. Auch dürfen wir nicht außer acht lassen, daß sich unter den zahlreichen Bearbeitern der Fabel Namen von hohem Klang und unter den Dichtungen Erzeugnisse befinden, welche das gewöhnliche Niveau weit überragen und sich bleibenden Wertes erfreuen werden.

---

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.


CANCELLED